

## ANDRÉS BELLO, LA *ORACIÓN POR TODOS* Y LOS CONFLICTOS ESPIRITUALES DEL SIGLO XIX

ELENA MARÍA CALDERÓN DE CUERVO  
(Universidad Nacional de Cuyo)

RESUMEN. *La oración por todos, imitación de Victor Hugo*, es la composición más romántica de Andrés Bello y suscitó, entre sus contemporáneos una verdadera batalla de opiniones contrarias. El presente trabajo intenta explicar, a la luz de un nuevo análisis del poema, las razones de la polémica en afán de proyectar las conclusiones a un plano más general capaz de dar una respuesta a la introducción del pensamiento liberal en la generación de los intelectuales Hispanoamericanos del siglo XIX.

PALABRAS CLAVES: Literatura Hispanoamericana siglo XIX – Romanticismo – Andrés Bello

ABSTRACT. The Andrés Bello's most romantic composition, *La oración por todos, imitación de Victor Hugo*, provoked between his contemporaries a real encounter of contrary opinions. Written at the light of the new analysis of the poem, this article intends to explain the reasons of this controversy with the purpose to project assumptions to a more general level, a level capable to give a new answer to the question about the introduction of the liberal thought in the XIX century generation of Hispanic-American intellectuals.

KEY WORDS. XIX century Hispanic-American literature – Romanticism – Andrés Bello.

\*

## I. Andrés Bello o el punto de arranque de la controversia del siglo XIX.

Si hay una figura que se erige como patrón o modelo para estudiar la situación de la Literatura —y la cultura en general— de la Hispanoamérica del siglo XIX es, sin dudas, la de Andrés Bello. Y no hay una figura que, en materia de religión y poesía haya sido juzgada de manera tan contradictoria como ésta, tanto por sus contemporáneos como por la crítica posterior. «Mientras vivió —dice Lira Urquieta— desconcertó a muchos»<sup>1</sup>. Por su parte, Rufino Blanco Fombona veía en Bello a un «positivista», aunque reconocía que «trató un tiempo de conciliar el idealismo filosófico con el criterio antagónico, inclinándose a la transacción de los eclécticos»; agregaba, más adelante, que Bello «no era un *sans-culotte* de la inteligencia», que distaba «tanto de Diderot y de Voltaire como de Santo Tomás, siendo una excepción en la América de su tiempo, que pasó de la teología y el absolutismo de origen español, en la época colonial, al *rousseauunismo* y la demagogia, ambos de origen francés, en nuestra época revolucionaria»<sup>2</sup>.

Y no solo fue tildado de positivista, sino también de «irreligioso», como lo hiciera don Ventura Marín a propósito de un comentario en el que Bello decía que «uno de los medios más eficaces de reformar las costumbres viciosas era la instrucción religiosa»; pero, agregaba, «una instrucción religiosa en que se diera menos importancia a las prácticas exteriores, al culto meramente oral, a la expiación de pura fórmula, al misticismo, a las austeridades ascéticas», y ocuparan el primer lugar «las grandes verdades morales, el homenaje del corazón y el ejercicio habitual de la justicia y de la beneficencia». Y así como estas palabras podían, o no, ser

---

<sup>1</sup> Pedro LIRA URQUIETA, *Andrés Bello*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, p. 158.

<sup>2</sup> Rufino BLANCO FOMBONA, «Andrés Bello», en el *Tercer libro de la Semana de Bello en Caracas*, Ed. del Ministerio de Educación, Caracas, 1954, p. 211.

leídas como el «en espíritu y en verdad» del Evangelio, don Ventura Marín embistió a Bello con palabras feroces acusándolo de ser «el corruptor de la juventud» y «el propagador de la irreligión»<sup>3</sup>. En el lado opuesto de los que vieron en Bello un irreligioso y un positivista, hubo también quienes lo reputaron por «filósofo rancio, tan crédulo como un monje de la Edad Media, un buhonero baladí de patrañas y consejas»<sup>4</sup>.

El que más estudió el problema de la «religiosidad» de Bello fue Edoardo Crema, quien sostenía que, en el venezolano se observaba, más que un amasijo de contradicciones, una «trayectoria religiosa» que iba «desde su formación universitaria» en Caracas, afectada ya —como toda Hispanoamérica— por la expulsión de los jesuitas, pasando por el «largo trecho en Londres» donde «sintió sobre su religiosidad las sacudidas de ideas y teorías adversas» y, finalmente, el retorno a América en donde «pudo volver a la ruta inicial sin haber perdido (...) la fuerza de una comprensión integral de todos los dogmas de su religión católica»<sup>5</sup>. Nos parece un tanto forzada la tesis de Crema. Es cierto que el período londinense es el más liberal y hasta paganizante, como se aprecia en las dos *Silvas americanas*; pero durante casi toda la década de 1840, con más de diez años de estadía en Chile, se dedica de manera especial a traducir (o «imitar» como subraya el mismo Bello) a Victor Hugo, en sus composiciones más románticas. Van apareciendo de manera continua: *Los fantasmas* (imitación de *Los orientales*) y *A Olimpo*, ambas de 1842; *Los duendes* y *La oración por todos* al año siguiente; y, en 1844 ve la luz *Moisés salvado de las aguas*, una suerte de interpretación esotérica del relato bíblico. Para esa misma época, celebra efusivamente la fundación del Partido Republicano en España

---

<sup>3</sup> Cit. en Miguel Luis AMUNÁTEGUI, «Andrés Bello», en *Ensayos biográficos*. Santiago de Chile, 1870, pp. 395-97.

<sup>4</sup> AMUNÁTEGUI, «Andrés Bello», cit., p. 170.

<sup>5</sup> Edoardo CREMA, *Trayectoria religiosa de Andrés Bello*. Talleres de Gráficas Sitges, Caracas, 1956, p. 16.

tanto como la ley de Regencia en Francia y publica en la revista chilena *El Crepúsculo* diez artículos sobre filosofía, que pasarán a integrar, junto con comentarios a obras filosóficas de autores modernos, ingleses y franceses, la *Filosofía del Entendimiento* que será publicada póstumamente hacia 1881.

De más estaría decir que en estos escritos no hay una sola huella de pensamiento cristiano sino que abundan ideas tomadas de Michelet, Hume y Berkely, como así también ciertas connotaciones de Shelley y Byron a quien se refiere de modo directo<sup>6</sup>. Pero, curiosamente, en una carta de octubre de 1856 a Manuel Ancíbar, Bello expresa: «los jóvenes de ahora no tienen, sino muy raro la tolerancia de Ud hacia las ideas añejas que forman casi todo el ajuar de mi cerebro, a lo menos en materias políticas; bien que en ellas, a decir verdad, no pertenezco a ninguna bandera, y, lo que profeso (en mi conciencia) es el escepticismo. No por eso me crea Ud reñido con lo nuevo»<sup>7</sup>. A qué se refería con su «escepticismo» no es fácil de deducir; y en 1861, cuatro años antes de su muerte, escribía una *Traducción del Salmo*, que es más bien una versión castellana rimada de varios de los Salmos penitenciales, particularmente del 50, y que titula *Miserere*:

Porque , Señor, conozco  
toda la fealdad de mi delito,  
y mi conciencia propia  
me acusa, y contra mí levanta el grito.

Como quiera que sea, no se concluye la lectura de la poesía de Bello sin tener la sensación si no de una confusión, al menos de una inestabilidad de ideas que oscilan de una composición a otra. Poco y nada recuerdan su formación en la Pontificia Universidad

---

<sup>6</sup> De los filósofos ingleses toma Bello una idea de las «causalidades» históricas tratando de explicar la aparición de las Repúblicas europeas.

<sup>7</sup> En Pedro GRASES y Oscar SAMBRANO URDANETA, *Andrés Bello: Obra Literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 714.

Católica de Caracas las dos silvas que compone en Londres hacia 1824: la *Alocución a la Poesía*, interpretada como una declaración de independencia —al menos cultural— teniendo en cuenta que la Capitanía General de Venezuela había vuelto al poder de los españoles; y la *Agricultura de la zona tórrida*, que, con un tono descriptivo y didáctico, más un catálogo de ciudades y héroes americanos recientes, presenta al Viejo Mundo la «belleza» americana. En ambas abundan los tópicos clásicos del *beatus ille*, el menosprecio de corte y alabanza de aldea como la riqueza de la tierra y la generosidad de la naturaleza americana, con el propósito de presentar un programa político para las jóvenes naciones:

¡Oh jóvenes naciones, que ceñida  
 alzáis sobre el atónito occidente  
 de tempranos laureles la cabeza!  
 Honrad el campo, honrad la simple vida  
 del labrador y su frugal llaneza.  
 Así tendrán en vos perpetuamente  
 la libertad morada,  
 y freno la ambición, y la ley templo.

Del exaltado soneto de 1808, con motivo de la victoria española contra los franceses en Bailén, al *Himno a Colombia*, donde hace gala de una feroz hispanofobia («tirano español», «bárbaro déspota», «turba feroz»), hay un abismo conceptual, como lo hay entre *La Moda*, poema crítico, pero banal, y *El Incendio de la Compañía*, en que lamenta simbólicamente el fin de los Jesuitas

Santa casa de oración,  
 templo de la Compañía,  
 que a plegaria y a sermón  
 llamas de noche y de día  
 la devota población.  
 (...)

Callan, ¡ay! Eternamente  
la iglesia, la torre, el coro;  
calló el rezo penitente;  
calló el repique sonoro;  
calló el púlpito elocuente.

La voz del himno ha cesado;  
duelo cubre y confusión  
al sagrario desolado;  
y la hija de Sion  
es un cadáver tiznado.

El que parece entender mejor al venezolano es Lira Urquieta, que lo señala como un «creyente ilustrado» en quien la «religión no ahogó (...) su generosa tolerancia, ni le puso venda en los ojos» y, agregaba que, «muy probablemente», su contagio con las nuevas ideas, se debía a su estadía en Londres<sup>8</sup>.

Sin embargo, esa categoría de «cristiano ilustrado», señalada por Lira Urquieta, no es un problema de Andrés Bello solamente, como sostiene Blanco Fombona, sino que afectó prácticamente a casi toda la clase dirigente del siglo XIX, según la tesis de Mario Góngora<sup>9</sup>; y su existencia pone de relieve el estado de confusión y perplejidad con que nuestros hombres de la Independencia intentaron construir las Repúblicas criollas luego del desmoronamiento del Imperio español en Indias. Estaba, por otro lado, la posibilidad de adherir, por snobismo o por convicción, a las logias masónicas que eran poderosas ya por esa época y reclutaban lo más granado de la juventud dirigente. Sobre Bello no es fácil decidir su pertenencia a las logias y, aunque estuvo en Inglaterra, es más fuerte en él la influencia de pensadores y poetas franceses que de los

---

<sup>8</sup> LIRA URQUIETA, *Andrés Bello*, cit., p. 158.

<sup>9</sup> MARIO GÓNGORA, *La Ilustración católica en América. Ensayo sobre la introducción de las ideas liberales en el pensamiento hispanoamericano*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1958.

ingleses. En este sentido, afirma René Guénon que la masonería americana era hija del Iluminismo y si propagó alguna influencia espiritual hay que acordarla con aquella de las luces y no con el gnosticismo esotérico de los Rosa-cruces como sucedió en Alemania. «Hubo —continúa Guénon— una verdadera desviación en los comienzos del siglo XVIII, cuando se constituyó la Gran Logia en Inglaterra, punto de partida de toda la masonería moderna»<sup>10</sup>. En esa oportunidad se habría iniciado la masonería especulativa, teórica y racionalista que penetró en América.

El otro aspecto que conviene señalar respecto de la formación de Andrés Bello, es el del Romanticismo o, más precisamente, el de la «estética» romántica: ya que ambos conceptos, estética y romanticismo, nacieron juntos y se alimentaron mutuamente. Y de la misma manera en que se señalaron los desajustes espirituales de Bello, se entabló la controversia respecto de los fundamentos «estéticos» de sus poemas. Fue culpado por Sarmiento de ser «enemigo del romanticismo», aludiendo con esto a un compromiso que iba más allá del gusto o la escuela poética de moda, aún cuando, otros contemporáneos, como Miguel Antonio Caro, veían las huellas del Romanticismo no sólo en sus composiciones poéticas sino también y principalmente, en sus artículos de crítica literaria y política, tanto en las revistas londinenses, *Biblioteca Americana* y *El Repertorio Americano*, como en *El Araucano* de Chile.

No era fácil, también en este espacio y en esa época, advertir cuál era realmente el concepto de lo «romántico», que se asociaba a «moda», a «proscripto»<sup>11</sup> y a Revolución en un sentido amplísimo y que se solapaba en transgresiones y «libertades» de rima y versificación, de expresión de la pasión, de la intimidad y del

---

<sup>10</sup> René GUÉNON, *Études sur la Franc-Maçonnerie et le Compagnonage*, Ed Traditionnelles, Paris, 1983, p. 14.

<sup>11</sup> «Proscripto» en el sentido de «marginal» o fuera de la Ley —de las leyes de la versificación tanto como de las de la moral o de la religión— y que luego va a tener tanto éxito entre los contrarios al régimen en Hispanoamérica.

sentimiento. Su misma definición resultaba imposible al punto que, en 1801, Sebastien Mercier en su *Neologie* decía que «on sent le romantique, on ne le définit pas»; y el Vizconde de Saint-Chamans, en su *Anti-romantique* subrayaba que la palabra «romántico» debía estar «embrujaada», porque cada vez que se proponía una definición, resultaba más confusa. En 1824 en la revista *La Musa Francesa*, Émile Deschamps escribía: «se ha definido tantas veces el Romanticismo, que el problema, como está, es demasiado enmarañado y no voy a oscurecerlo todavía más con nuevos esclarecimientos». Y, en 1826, cuando parecía perfilarse ya la victoria del movimiento, un periódico parisino decía que el Romanticismo era «une image pittoresque de la confusion des idées», y agregaba: «on n'en sait pas ce qu'il est, ni ce qu'il voit, ni ce qu'il dit: il ne le sait pas lui-même»<sup>12</sup>.

Estas observaciones se hacían desde el ángulo de lo literario y teniendo a la vista autores como Victor Hugo o Manzoni, que eran o se decían cristianos y se proclamaban monárquicos. En Hispanoamérica, contrariamente, el Romanticismo hizo su entrada por el espacio de las ideas políticas a las que amalgamó las de la literatura, sobre todo de una literatura que se salía de las Universidades y los ámbitos clericales y se instalaba en esa insipiente sociedad ciudadana nacida de las recientes repúblicas. Es cierto, por otra parte, que usó principalmente del ensayo y de la novela, géneros surgidos a la «sombra» de las nuevas ideas que ocuparon el espacio americano con el objeto de transmitir «ideales» a la flamante burguesía que se aprestaba a engrosar las filas de la partidocracia liberal. Pero no es menos cierto que a través de la literatura el movimiento romántico instrumentó una idea de la historia y del arte «revolucionarias» y las puso al servicio de la causa «americanista».

---

<sup>12</sup> Edoardo CREMA, *Andrés Bello a través del Romanticismo*, Caracas, Talleres de gráficas Sitges, 1956, pp. 20 y ss.



## II. Historia y Poesía: los ejes cartesianos del Romanticismo

En primer lugar y bajo estas coordenadas, el siglo XIX postuló sistemáticamente desde el momento de las Independencias, como un obvio supuesto político, el menosprecio y deformación política de la comprensión de la historia anterior vista como sujeción despótica, oscurantismo cultural y fanatismo religioso. Son los escritores e historiadores del siglo XIX, José Joaquín Olmedo (*La Victoria de Junín*, 1824), Andrés Bello (*Canción a la disolución de Colombia*, 1826), Herrera (1860), Vergara y Vergara (1867), Amunátegui (1870-72), José Toribio Medina (1878), quienes proporcionaron esa visión, al tiempo que ofrecieron sobre los repertorios y datos de la historia literaria de las regiones que abordaban una versión abroquelada en los principios más liberales de la Ilustración española.

No se quiere indicar con esto que el trabajo de aquellos historiadores no haya sido útil en varios aspectos. En el caso concreto de José Toribio Medina, se le deben no sólo los aportes historiográficos de su propia pluma (la *Historia de la literatura colonial de Chile* de 1873, entre otras) sino la recopilación de textos que, aún hoy, constituye una de las fuentes más importantes para la investigación de la problemática colonial andina. El conflicto generado por este tipo de comprensión o «construcción» de la Historia —que tiene su cuna en el fatalismo del historicismo positivista— puede apreciarse en relación con dos aporías: en primer lugar, la idea de una temporalidad colmada de significación, determinante aunque discontinua y recurrente, que sería la responsable de la configuración del canon estético en función del cual habrá de comprenderse la percepción y traslación estilística de la realidad. Parece obvio señalar que, bajo estas coordenadas, el tiempo histórico funciona como la categoría propia de la percepción en la que, como en un molde, se vuelca el fenómeno cultural.

Una idea parecida la encontramos en los planteos fenomenológicos de Hegel: de un modo o de otro la tesis de una temporalidad predominante confirma las más osadas aventuras del lenguaje y

certifica, a un tiempo, no sólo la validez de la intuición poética en el sentido de la capacidad de captar el «espíritu de los tiempos» sino el indisoluble lazo que subordina la poesía con la política y con su tiempo. Siguiendo este tipo de reflexión, tanto la «historia» como la «teoría» de la literatura y el arte en general, exigirían, por lo demás, una «psicología estética» del poeta en cuanto emisor y del público en cuanto receptor, ya que la cultura, en este sentido, es la «conducta expresivo-comprensiva», el mensaje, en definitiva, de aquel «espíritu». Así entendido el problema, la intensidad del circuito cultural reclama del emisor una percepción del «momento» tan aguda como intensa en tanto que, desde el punto de vista del receptor, la cultura es acto riguroso de re-construcción y, en rigor, más que a reproducir un mundo ideal (versión clásica de la *mimesis*), el arte tiende a crear y a conmovir. Estilísticamente, el poeta, el artista, el político<sup>13</sup> es un virtuoso, su *tour de force* consiste en convertir el sentimiento en un lenguaje y esta es la segunda aporía de la herencia historicista. Cualquier desviación o «compromiso» de algunos de los factores del circuito, pone en peligro la eficacia de la transferencia del «numen», función privativa del arte. Sobre este principio está montada la tesis romántica del «arte por el arte» y es muy aceptable que en este marco de reflexión estuviera apoyada la enunciación poética de las *Silvas americanas* de Andrés Bello: el poeta es el *mono polités*, en la medida en que es el que «crea», «construye» y da sentido al mundo.

En segundo lugar habrá que entender el sentido en que la Estética romántica influyó en los poetas hispanoamericanos. Conviene recordar, en este aspecto, que los tres grandes filósofos que suceden a Kant: Fichte, Schelling y Hegel, parten de la idea de lo «absoluto» marcada por el primero. A su vez, ese absoluto, de ca-

---

<sup>13</sup> Cfr. P. B. SHELLEY, *Defensa de la poesía*, Emecé, Buenos Aires, 1946, para quien poesía y política coinciden y su opúsculo no encierra otra cosa que la idea de «idealizar las formas modernas de opiniones y costumbres, y obligarlas a subordinarse a la facultad imaginativa y creadora» (p. 78), para concluir que «los poetas [modernos] son los legisladores no reconocidos del mundo» (p. 80).

rácter y consistencia espiritual, se manifiesta, se fenomenaliza, se expande en el tiempo y en el espacio de modo tal que, tomado en su totalidad es eterno, fuera del tiempo, fuera del espacio, y constituye la esencia misma del ser; y todas esas formas manifestativas de su propia esencia constituyen lo que llamamos «el mundo», «la historia», «el arte», los productos de la humanidad, el hombre mismo, como se ha visto más arriba. De estos filósofos que llenaron la primera mitad del siglo XIX, el que más interesa es Hegel y, particularmente, la *Estética* de Hegel, ya que éste toma la denominación de estética no en el sentido que le diera Kant, sino en el otorgado a partir de Baumgarten, como teoría de lo bello o teoría del arte y de la belleza. No obstante, trabaja y resuelve el problema de la belleza con el sistema de pensamiento kantiano, no solo en lo atinente al método de desarrollo del pensamiento, sino a la pretensión de un conocimiento absoluto o totalizador.

Sin entrar a desarrollar el contenido de la *Estética*, conviene observar ciertos puntos de interés. En primer lugar, Hegel sostiene la primacía absoluta del espíritu sobre la naturaleza: «sólo lo espiritual es verdadero. Lo que existe sólo existe en la medida en que es espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Sólo es bello en la medida en que participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo privado de independencia y subordinado al espíritu»<sup>14</sup>. A esto hay que agregar que, para Hegel, «toda creación del espíritu es un objeto al que no se puede negar dignidad (...) Sólo es bello aquello que encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu»<sup>15</sup>. Y da a la poesía un valor absoluto, admitiendo que «la poesía es el arte general, el más comprensivo, aquel que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad. En la poesía, el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles,

---

<sup>14</sup> Jorge Guillermo Federico HEGEL. *Introducción a la Estética*, Ed. Península, Barcelona, 1971, p 8.

<sup>15</sup> HEGEL, *Introducción a la Estética*, cit., p. 9.

para hacer de ellos signos destinados a expresarla. El signo no es aquí un símbolo, sino algo completamente indiferente y sin valor, sobre el cual el espíritu ejerce un poder de determinación»<sup>16</sup>. A la preeminencia de la Poesía como aquel arte capaz de captar la potencialidad del Espíritu, corresponde la capacidad del Poeta como *medium* y Hegel destaca el deterioro de esta función mediadora en la sociedad «moderna»: «se puede lamentar que nuestra atención haya sido absorbida por mezquinos intereses y puntos de vista utilitarios, lo cual ha hecho perder al alma la serenidad y la libertad que únicamente pueden hacer posible el goce desinteresado del arte. Toda nuestra cultura se ha transformado de tal manera que está dominada por completo por la regla general, por la ley»<sup>17</sup>.

De acuerdo con esto, la poesía quedaba liberada de las viejas funciones sociales, morales o políticas a las que la había llevado el orden social antiguo y solo se sometía al arbitrio del «goce desinteresado», sorteando toda regla, de cualquier especie que esta fuera. Que Bello conocía y adhería a estos principios de la Estética romántica no cabe ninguna duda, ya que él mismo lo afirma, en un artículo en el que comenta un ensayo de don Alberto Lista y Aragón sobre el Romanticismo:

Elección de materiales nuevos, y libertad de formas, que no reconoce sujeción sino a las leyes imprescriptibles de la inteligencia, y a los nobles instintos del corazón humano, es lo que constituye la poesía legítima de todos los siglos y países y, por consiguiente, el romanticismo, que es la poesía de los tiempos modernos, emancipada de las reglas y clasificaciones convencionales y adaptada a las exigencias de nuestro siglo. En éstas, pues, en el espíritu de la sociedad moderna, es donde debemos buscar el carácter del Romanticismo<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> HEGEL, *Introducción a la Estética*, cit., p. 145.

<sup>17</sup> HEGEL, *Introducción a la Estética*, cit., p. 148.

<sup>18</sup> En GRASES y SAMBRANO URDANETA, *Andrés Bello: Obra Literaria*, cit., pp. 401-402.

La construcción que resulta de esa «inteligencia» autócrata y los «nobles instintos» del corazón no se distinguen demasiado del «espíritu» hegeliano.

Hegel termina su *Introducción a la Estética* —que es más bien un manifiesto revolucionario que una reflexión sobre el arte— con una frase en la que la idea del «progreso» remite a la definición kantiana pero cobra una resonancia especialísima y justifica la explosión de poetas y escritores, de salones literarios y tertulias, de periódicos, revistas y «almanaques» que caracterizó el mundo y la Hispanoamérica del siglo XIX: « el arte aparece como un Panteón en el cual el espíritu de lo bello, aprehendiéndose a sí mismo es a la vez arquitecto y obrero, y no estará acabado hasta después de milenios de historia universal». <sup>19</sup>

Afirma Manuel García Morente que el pensamiento alemán fue conocido en España por «los grandes oradores republicanos de los años 1870-75-80, de la primera república (...) Nicolás Salmerón (...), Emilio Castelar (...), Pi y Margall (...); [quienes] conocían la filosofía kantiana y sobre todo las filosofías alemanas derivadas de Kant» <sup>20</sup>. José Ortega y Gasset fue el profeta del pensamiento alemán en España, pero de la Estética alemana, romántica e idealista, «se hizo cargo la poesía» <sup>21</sup>. Cómo penetraron los principios de la estética en la poesía hispanoamericana, no es una huella fácil de seguir. Si bien la filosofía alemana no era desconocida en el mundo hispánico, las fuentes y el medio de transmisión serán siempre poéticas: la irrupción violenta de la poesía y la «moda» francesa del Romanticismo.

Henri Tronchon <sup>22</sup> realiza un estudio concienzudo sobre la germanización del pensamiento francés y sobre la Estética como

---

<sup>19</sup> HEGEL, *Introducción a la Estética*, cit., p. 279.

<sup>20</sup> Manuel GARCÍA MORENTE, *Lecciones de Filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1943, pp. 329 y ss.

<sup>21</sup> GARCÍA MORENTE, *Lecciones de Filosofía*, cit., p. 331.

<sup>22</sup> Henri TRONCHON, *Romantisme et Prérromantisme*, Les Belles Lettres, Paris, 1930.

una adopción del Romanticismo y afirma que la Estética alemana provocó resistencias hasta hacerse adoptar, aún por la Academia francesa, en 1838. El término hacía referencia, de acuerdo con la filosofía kantiana, a un cierto trascendentalismo metafísico aplicado a las cosas del arte; noción que fue acoplándose al dominio de lo literario, gracias sobre todo a aquellos que se interesaban por lo alemán<sup>23</sup>. Por Estética, «sorte de philosophie spiritualiste de l'art et du Beau», se reunía la crítica de arte en general. La adopción de la palabra significaba, para muchos, una orientación nueva de los espíritus. Kant, en la base del razonamiento, Federico Schlegel, Hegel y Cousin —a un tiempo su profeta— y el mismo Schelling eran considerados el Cenáculo de iniciadores de esta teoría del arte, inaugurada «sous les auspices d'une philosophie qui passait pour avoir inquieté la morale et méconnu la Divinité»<sup>24</sup>. Philarète Chasles afirmaba, por su parte, que la influencia que Alemania había ejercido en Europa a través de Lutero, Leibniz, Kant y Goethe era «esthétique, au rebours de celle de l'Italie, qui s'adresse moins à la pensée qu'aux passions»<sup>25</sup>. Se hace evidente que todo este pensamiento llegó a formar parte de la cosmovisión estética de Bello de un modo o de otro, no sólo en el largo período londinense, sino, inclusive, en su estancia definitiva en Chile. Y de hecho hizo eclosión con la aparición de *La oración por todos*.

### III. Fuegos cruzados en torno a la «La oración por todos»

El 1 de octubre de 1843, Bello publica en Chile *La oración por todos*, poema realizado a imitación de *La Prière pour Tous*, de Victor Hugo. El poema fue conocido y difundido inmediatamente y suscitó en torno a la figura del autor, una vez más, una crítica

<sup>23</sup> TRONCHON, *Romantisme et Prérromantisme*, cit., pp. 125 y ss.

<sup>24</sup> TRONCHON, *Romantisme et Prérromantisme*, cit., p. 145.

<sup>25</sup> Cit. en TRONCHON, *Romantisme et Prérromantisme*, cit., p. 158.

abundante y contradictoria. El primero en iniciar esta larga serie de juicios acerca del poema fue Miguel Antonio Caro, quien dijo que era «la mejor y más admirable poesía de Bello, en concepto de muchos». Por su parte, Castelar, apoyándose en Caro, afirmaba que *La oración por todos*, «no era inferior al original ni en la brillantez de las imágenes ni en la armonía rítmica». Coincidieron con esta opinión Eugenio Orrego Vicuña, Sanín Cano, Fermín Estrella Gutiérrez y Encilio Suárez Salimano. No faltaron, sin embargo, sus detractores: Gonzalo Picón Febres calificó de «exagerado» el entusiasmo de Castelar y afirmó que era imposible catalogarla como «obra original, debido a su condición de imitación» y que como traducción del francés «era bastante deficiente». Para Domingo Sarmiento, la versión victorhuguesa de Bello era una «traición» a los verdaderos fundamentos románticos<sup>26</sup>, abriendo, así, un interrogante más complejo que aquel de la calidad de la imitación o la razón de ser y justificaciones de las transgresiones del venezolano respecto del original francés. Hará falta, entonces, revisar y descubrir cuál era el verdadero conflicto en torno a esta versión de *La prière pour tous*.

En el poema de Bello el tema central es la oración de la niña antes de dormir. No obstante, la fuerza de la enunciación poética traslada la perspectiva temática al padre quien se impone en modo imperativo en todo el poema y el rezo infantil se plantea en forma indirecta, como objeto aludido en la orden:

Ve a rezar, hija mía...<sup>27</sup>

Sin embargo, el posesivo suaviza el mandato dándole al apelativo un tono de súplica constante:

---

<sup>26</sup> Cfr. CREMA, *Andrés Bello a través del Romanticismo*, cit., pp. 9-15. En este primer capítulo, Crema hace un pormenorizado recuento de las opiniones en torno a la obra de Bello.

<sup>27</sup> Se utiliza como texto de referencia para el poema: Andrés BELLO. *Obra Literaria*, edición de Pedro Grases, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, pp. 90-97.

Ruega después por mí...  
 ...alcánzame que vea  
 Hija, reza también por lo que cubre...  
 Ruega hija por tus hermanos...

y tantos otros versos más, lo cual conforma un sostenido monólogo en el que se adivina la presencia de la niña, silenciosa pero atenta a los ruegos de su padre.

El poema está dividido expresamente en cuatro momentos que asumen, cada uno, una relativa unidad de sentido. En el primer canto se da la ubicación tempo espacial del poema:

Ve a rezar, hija mía. Ya es la hora  
 de la conciencia y del pensar profundo;  
 cesó el trabajo afanador y al mundo  
 la sombra va a colgar su pabellón.

A la hora del ocaso corresponde la pintura del lugar:

Todo se hunde en la sombra: el monte, el valle  
 y la iglesia, y la choza y la alquería;

Tiempo y espacio se configuran como un ambiente bucólico e idealizado, apto para el recogimiento, que adquiere una dimensión emotiva y se solidariza con la situación:

Naturaleza toda gime; el viento  
 en la arboleda, el pájaro en el nido,  
 y la oveja con su trémulo balido,  
 y el arroyuelo en su correr fugaz.  
 El día es para el mal y los afanes;  
 ¡Hé aquí la noche plácida y serena!  
 El hombre, tras la cuita y la faena  
 quiere descanso y oración y paz.

Formalmente el poema se construye de acuerdo con un criterio que en nada contradice las últimas composiciones del barroco



ilustrado: los versos endecasílabos están distribuidos en octavas con una rima regular consonante ABBCDEEC. El ritmo es lento, a la manera virgiliana y, en este sentido, la construcción paratáctica —presente en todos los versos— acentúa la lentitud y da la impresión de un tono monocorde, apto para la oración. En este esquema «garcilasiano», el concepto de la «noche, plácida y serena» interrumpe la fórmula clasicista y obliga a remitir el tema al Romanticismo: la noche (Nyx) en el simbolismo tradicional, engendra el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la pasión y el engaño. La preferencia por la noche y lo nocturno es un dato eminentemente romántico que se refuerza, en Bello, con la antítesis del verso anterior: «el día es para el mal».

En el segundo momento, el poeta pide a la niña que rece por su madre, «por aquella que te dio el ser» y en este punto se arrima más a Victor Hugo para quien, como para Bello, la alusión a la madre es el escalón obligado para pasar al verdadero objeto de la oración:

Ruega después por mí. Más que tu madre  
lo necesito yo...

Con este énfasis en el sujeto poético podría decirse que comienza la oración propiamente dicha:

Ve, hija mía, a rezar por mí, y al cielo  
pocas palabras dirigir te baste:  
«Piedad, Señor, al hombre que criaste;  
eres Grandeza; eres Bondad; perdón!

Es la súplica del hombre «de mundo», «yo la vida por mi mal conozco,/ conozco el mundo, y sé su alevosía», que será escuchada por Dios al pasar por el tamiz de la conciencia infantil,

Y Dios te oirá; que cual del ara santa  
sube el humo a la cúpula eminente,  
sube del pecho cándido, inocente,  
al trono del Eterno la oración.

Este segundo momento es, sin dudas, el que muestra el espectro más heterodoxo de las ideas de Bello: entre la oración y Dios, aludido como el «Eterno», «Padre universal», «Supremo Ser», no hay una oración formal ni otra mediación que la inocencia infantil. Termina este segundo momento unos versos que dejan entrever un estado particular de amargura espiritual:

Ruega por mí, y alcánzame que vea,  
 en esta noche de pavor, el vuelo  
 de un ángel compasivo, que del cielo  
 traiga a mis ojos la perdida luz.

La noche «plácida» de los primeros versos se ha vuelto pavorosa y, más que perdón, pide al cielo «luz».

El tercer momento amplía el objeto de la oración y pide a la niña ruegue por sus hermanos, «los que contigo crecieron», para caer en una larga letanía en la que enumera el orgulloso, el mendigo, el vicioso, las vírgenes, el malvado, el asesino, el difamador, el aventurero, el prisionero, el sabio y el errado, para terminar en una estrofa condensatoria:

Acuérdate, enfin, de todos  
 los que penan y trabajan;  
 y de todos los que viajan  
 por esta vida mortal.

En este canto, el endecasílabo da lugar al octosílabo lo que acelera notablemente el ritmo respecto de los cantos anteriores; y, unido esto al catálogo confuso de «justos y pecadores», a quienes Bello califica, si bien epíteticamente, con una gran dosis de emotividad: «el orgulloso que ufano se pavonea»; «el mendigo humilde que sufre el ceño mezquino»; «la velada virgen que (...) reza el himno sepulcral»; «el hombre sin entrañas (...) que no da sustento al hambre, ni a la desnudez vestido, ni da la mano al caído, ni da a la injuria el perdón», el canto transmite un clima caótico de sentimientos encontrados.

Se puede decir que la «imitación» termina en el tercer canto. El canto IV no tiene una buena integración estructural con los anteriores y hasta perjudica a la unidad del poema. No obstante, con un vocativo violento, traslada la oración a los muertos:

¡Hija! Reza también por los que cubre  
la soporosa piedra de la tumba,  
profunda sima adonde se derrumba  
la turba de los hombres mil a mil:  
abismo en que se mezcla polvo a polvo,  
y pueblo a pueblo; cual se ve la hoja  
de que al añoso bosque abril despoja,  
mezclar las suyas, otro y otro abril.

Y pone en evidencia la circunstancia existencial concreta que le motiva a Bello captar y hacer propio el sentimiento expresado en el original de Hugo: la muerte de su hija Lola<sup>28</sup>, un año antes de la publicación del poema:

Arrodilla, arrodíllate en la tierra  
donde segada en flor yace mi Lola,  
coronada de angélica aureola;  
do helado duerme cuanto fue mortal;  
donde cautivas almas piden preces  
que las restauren a su ser primero,  
y purguen las reliquias del grosero  
vaso que las contuvo, terrenal.

Bello descubre en Hugo todo ese desborde afectivo, esa exaltada manifestación del sentimiento y lo mantiene en su obra. Reúne en tres cantos lo que Hugo dijera en diez. Hay una selección atinada y subjetiva de elementos que hacen de la «imitación» una obra

---

<sup>28</sup> «La oración por todos» es de 1843; Lola muere de poliomielitis siendo una de los siete hijos de Bello que murió en Chile a causa de esta epidemia.

más lograda que el original.<sup>29</sup> Sin duda, al eliminar cantos enteros y numerosos elementos analíticos, al injertar emociones e ideas propias, Bello atiende a la necesidad de expresarse a sí mismo, de desahogar sus propios dolores y de cantar sus propias penas: subjetividad plena sin otro justificativo. Sin embargo, al lado de los motivos biográficos en razón de los cuales se justifican las modificaciones, Bello recurre a criterios y esquemas de puro carácter estético. En este sentido, la representación de la «profunda sima» y «morada oscura» en la que habitan las almas después de la muerte, está más en sintonía con el Hades de Homero o de los cantos órficos, reivindicados por la poesía romántica, que con Dante y la tradición cristiana:

Mas, ¡ay! a los que yacen olvidados  
 cubre perpetuo horror; hierbas extrañas  
 ciegan su sepultura; a sus entrañas  
 árbol funesto enreda la raíz.

Ante el horror del olvido, le pide a la niña que, como una Antígona, lo recuerde a él después de muerto y «en la desnuda losa esparzas flores»:

(...) y mi memoria  
 te arrancará una lágrima, un suspiro  
 que llegue hasta mi lóbrego retiro,  
 y haga mi helado polvo rebullir.

La nueva teoría del Gusto, de las Artes, de lo Bello, se funda, en el pensamiento romántico, no ya sobre las tradiciones cristianas ni sobre las reglas constructivas clásicas, sino sobre la todo

---

<sup>29</sup> «La gloria de Andrés Bello —ha dicho Menéndez y Pelayo, refiriéndose, claro está, a su producción poética— está fundada no en raptos pindáricos ni en creaciones muy originales, sino en unas cuantas incomparables imitaciones y en un número todavía menor de fragmentos descriptivos de la naturaleza americana». Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía Hispano-Americana*. Aldus S A de Artes Gráficas, Santander, 1948, t. II, p. 240.

poderosa *aisthesis* delante de la cual la razón y la experiencia parecen abdicar. Por otra parte, la poesía y, más aun, la concepción poética de la realidad misma parece construirse sobre una suerte de sentimiento íntimo, mal definido aún en el caso de Bello, pero forzosamente individual.

Es pues en la producción poética del siglo XIX, donde habrá que ir a buscar los «prejuicios» románticos que penetraron en la cosmovisión de los primeros hombres de nuestras repúblicas sin advertir, en un principio que esas novedades extrañas no eran «nuevas» en modo absoluto y que no estaban aisladas sino que, con un poco de tiempo, iban a remitirse a un sistema exclusivo de desintegración nacional.