

Ac. Esp. II - 179

TRIP.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

**LA DIMENSIÓN CULTURALISTA
EN LA POESÍA CASTELLANA DEL SIGLO XX**

DISCURSO

DE RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO
EXCMO. SR. D. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Y CONTESTACIÓN DEL

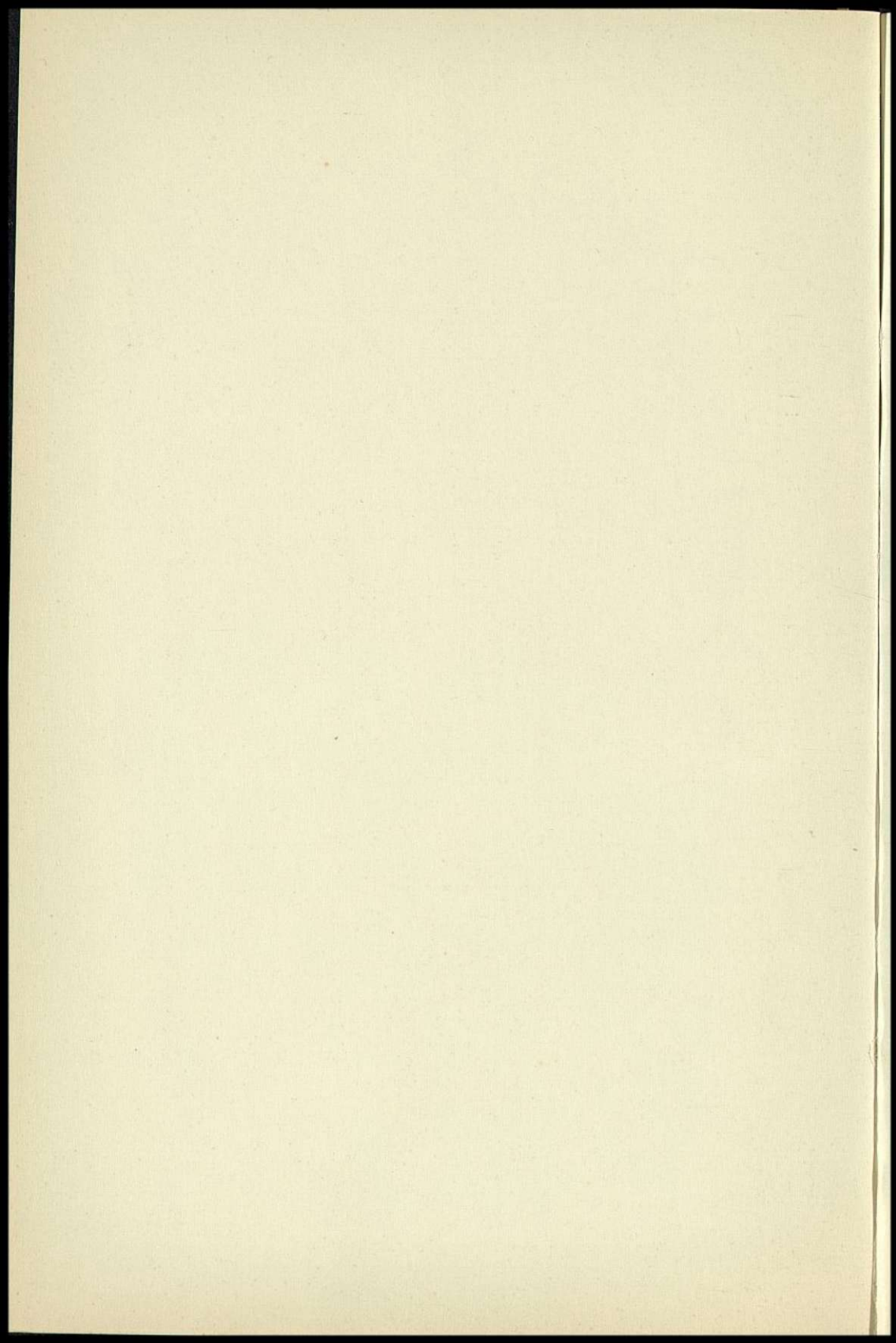
EXCMO. SR. D. MARTÍN DE RIQUER
CONDE DE CASA DÁVALOS

Sesión del 5 noviembre 1967



MADRID

1 9 6 7



R. 102651

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LA DIMENSIÓN CULTURALISTA
EN LA POESÍA CASTELLANA DEL SIGLO XX

DISCURSO
DE RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO
EXCMO. SR. D. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. MARTÍN DE RIQUER
CONDE DE CASA DÁVALOS

Sesión del 5 noviembre 1967



MADRID

1 9 6 7

LA DIMENSION CULTURALISTA
EN LA POESIA CASTELLANA DEL SIGLO XX

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA DE LAS LINGÜAS Y LINGÜÍSTICAS
DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA
SERIE DE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA
VOLUMEN 10
D. MARTÍN DE RIVERA
CON UN ESTUDIO DE JOSÉ GARCÍA



Depósito legal: BI. 2.248-1967
Impreso en España por
Artes Gráficas Grijelmo, S. A.
Uribitarte, 4. - Bilbao

DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL
EXCMO. SR. D. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Señores Académicos:

La palabra «gracias» —tan desgastada— puede ser un gesto banal de cortesía, porque pocas veces emana de lo profundo del corazón. Pero es todavía más difícil emitir este vocablo, lleno de sentido, en el contexto de una frase que refleje la verdad de mi sentimiento. No sería sincero un extremoso desfile de ademanes de modestia. Veinticuatro años hace que coronasteis mi juventud —ya hoy rezagada— con la elección de mi persona como Académico Correspondiente en Cataluña. Como si, conociendo mi vocación y afecto a esta Casa, hubierais querido anticiparme el grato y sabroso noviciado que me ha permitido, durante cinco lustros, acercarme a vuestras tareas, convivir con vosotros, poner a larga prueba la realidad de mi adhesión y la continuidad de mi esfuerzo. Y ahora culmináis mi gozo llamándome a ser uno inter pares, entre vosotros. Y os debo, ritual y sinceramente, deciros los motivos de mi gratitud, porque pienso, al contrario de lo que pensaba Pascal, que las razones del corazón son conocidas por la razón y, por lo tanto, pueden explicarse.

Todo escritor es un enfermo de soledad, un menesteroso de compañía. Cuando, en el silencio nocturno, bajo la lámpara amiga, escribimos febrilmente, estamos

redactando largas y patéticas «Cartas a Nadie», dirigidas, acaso inútilmente, a ese soñado interlocutor que nos sigue y que puede comprendernos. Cuando depositamos esta confidencia epistolar, sin destino nominal, y la vemos aparecer en la hoja periódica, se nos queda temblando el corazón esperando respuesta.

Toda obra literaria, incluso la que presenta la apariencia del éxito, está escrita desde esa patética interrogación en la que el escritor se pregunta, secreta y angustiadamente, si todo su esfuerzo merecía la pena; si no hubo, en su radical decisión, un grave error de cálculo, una lastimosa errata de principio que la invalida. Por eso, todos necesitamos ese interlocutor —ese que nos diga que no nos hemos equivocado del todo—. Que nuestro trabajo —dejádmelo decir con la locución proverbial tan expresiva— «valía la pena».

Porque nos sobrecoge el ánimo el temor de habernos equivocado. Porque, —sí, temblorosamente— hemos creído advertir el silencio, o la ironía, o la duda, sobre nuestra tarea, y necesitamos furiosamente que alguien nos diga que, por lo menos la ruta no estaba equivocada. En este sentido vosotros asumís, —¿y quién con mejor derecho?— la representación simbólica de ese lector, a quien dirigía esas cartas sin destino concreto, que el escritor redacta en su soledad, y corporeizando ese fantasma querido me decís que no me había equivocado del todo y que no es malo que continúe en mi labor.

Vuestro consenso, señores académicos, al llegar a coronar cuarenta años de trabajo tiene esta misión, a la vez, dulce y confortadora; la de explicarle al escritor que aquellas horas enfebrecidas en el escritorio silente no habrán sido del todo inútiles, y que, si perfectibles siempre, las páginas escritas merecían la atención suficiente para justificar el largo y apasionado esfuerzo que las hizo posibles.

★ ★ ★

Y para colmar mi turbación y mi alegría, he aquí que el sillón que me designáis es el del escritor Azorín, el de mi queridísimo amigo y maestro. ¿Comprendéis mi emoción y mi congoja? Toda mi vida de escritor, mi ya larga actividad literaria, ha vivido a la sombra de esta figura benigna, que realizó en la cultura española esa tarea de emergencia que consiste en acudir a la trinchera de la educación de las muchedumbres. La cátedra de Azorín —una cátedra universitaria posible, en un medio menos cerrado y rígido que el nuestro— fue el periódico, la hoja volandera, que en nuestro país se exorna de los nombres más preclaros de la inteligencia. Y en el papel fugitivo, vertió durante sesenta años, su lección cotidiana, venturosamente recogida en volúmenes, —testigos de la necesidad de dar permanencia de su esfuerzo— traduciendo sus múltiples saberes al lenguaje cristalino y coloquial. Es una pena que una hazaña de este calibre, —más admirable porque fue hecha sin aspavientos— no encuentre en mi palabra la resonancia emotiva y clamorosa que su dimensión merece. ¿Cómo hacer llevar, a través de esta pobre evocación mía, la proyección de espíritu que, desde la pluma de Azorín, escritor silente en la madrugada madrileña, resonó en millones de espíritus españoles? ¿Cómo hacer comprender, en esta apresurada síntesis, lo que de cura de urgencia, de medicina fulminante, tuvo aquel esfuerzo para aproximar a los clásicos, tornándoles vivos, sin polvo y sin arqueología, acercándolos a las gentes hispánicas?

Y si este esfuerzo se acompañaba de una delgada, delicada pulcritud de estilo, un goce lento y sutil de la lengua, ¿no era esta belleza una lección que se nos daba por añadidura?

Azorín fue un arco tenso sobre la vida española, durante más de medio siglo; un magisterio sutil y permanente, del que todos hemos sido beneficiarios.

Fue, además, una exigencia de atención hacia las cosas del mundo. Y su Montaigne bien aprendido fue una lección de europeísmo, aquí donde los casticismos más abruptos amenazan con alzar innecesarias fronteras espirituales.

Fue, también, un creador. La novelística de Azorín, cualquiera que sea su actual valoración, será siempre un paradigma de análisis minucioso de almas y de cuerpos; un espejo profundo de la vida española. Y será, también, naturalmente, una maravilla de primor estilístico.

Fue, además, un impaciente. Quiso renovar —con desigual fortuna— la escena española de su tiempo. Y lo que cuenta para mí es el rasgo por el que, abandonando su prestigio de ensayista y de académico, quiso descender a la trinchera en que los jóvenes de entonces propugnábamos por un teatro más dinámico y más fuerte. Y yo he de recordar aquí al mozo veinteañero que, recién llegado a Madrid, recibía de *Azorín* el encargo de prologar sus «Obras Completas» de Teatro, aparecidas en 1933. Este mozo que, treinta y cuatro años después, se acerca emocionadamente a sentarse en el sillón que dejó libre el Maestro, y lo recuerda con infinita gratitud, con profundísima ternura.

I

El vocablo nuestro de cada día, dánosle hoy, Señor, porque con él podremos edificar hermosura. El más alto milagro de la estética no es el que se construye, costosamente, en la piedra esculpida o con las notas de color, sino con la pura y simple palabra, con el instrumento sencillo cotidiano con que pedimos pan, agua, amor, esperanza. Por una infinita y admirable combinatoria observamos que, de pronto, estas sílabas suenan bellamente, de otro modo, y adquieren una significación conmovedora. Esta con-moción, este movimiento compartido del ánimo, significa que entre el escritor que ha producido el juego verbal y nosotros, que lo hemos percibido, se ha cruzado una emoción sim-patética, una interpenetración espiritual que los alemanes llaman *Einführung*. El sentimiento producido, si es placentero, —lo sabemos desde Santo Tomás—, implica que el elemento desencadenante contiene belleza, hermosura. Y nuestra sabiduría no alcanza a mucho más.

Desde hace veinticinco siglos, la civilización occidental ha intentado hallar las claves de esta emoción compartida y los puntos de arranque de esta larga búsqueda son, fundamentalmente, dos: o la belleza se produce por la artesanía inteligente del poeta que es

capaz de producir ritmos imitatorios, desdoblamientos de la belleza del mundo, como piensa Aristóteles; o, como imagina Platón, un espíritu misterioso, un «demonio» interior, crea en nosotros una embriaguez del ánimo, un arrebató o locura, del que se producen unas palabras que adquieren una significación distinta. En cualquiera de los dos casos, dos mil quinientos años de hermosura verbal nos contemplan y son contemplados por nosotros desde la escuela, desde la clase —por eso se les llama clásicos— y acompañan nuestra costumbre. Son uno de nuestros modos permanentes de ser. Enriquecen nuestro horizonte mental, con unas formas de hermosura «construida» que vive y se sucede junto a las formas de hermosura «natural», la que contemplamos con nuestros ojos vivos y mortales; el cielo, el paisaje, la mujer. Es nuestro patrimonio inalienable de civilización.

Nos proponemos, pues, explicar un fenómeno literario, especialmente vivo entre nosotros, por el cual la poesía lírica puede ser trascendida por una vivencia cultural. Esta vivencia ha sido atribuida, hasta ahora, a la crítica. ¿Cuáles son las nociones previas que permiten aproximar dos conceptos en apariencia tan distintos como el sentimiento lírico y el arte de juzgar? Si se observa con un poco de rigor, se advertirá enseguida que la crítica se produce por un proceso de individuación. No es por ningún azar que la crítica, tal como hoy la entendemos, aparezca en el siglo XIX. Para comprender las razones de esta aparición basta enfrentar la visión del preceptista a la del crítico. La preceptiva, desde Aristóteles a Herosilla, actúa mediante la emisión de unas leyes objetivas y universales: la obra de que se trate quedará automáticamente juzgada por su mayor o menor sumisión a aquellas leyes. La crítica, en cambio, aplica criterios personales y subjetivos, y nos explica las razones individuales que el crítico tiene para manifestar su agrado o su menosprecio. La crítica es, en cierto modo, una consecuencia del proceso de individuación que viene tipificado por el Romanticismo. Por eso gusto decir que el Clasicismo comporta un gesto de abnega-

ción, por el cual el artista renuncia a sus individuales impulsos, para acogerse al salvoconducto de una tradición bimilenaria. El romántico, por su parte, se siente justificado por su personal vehemencia y por la sinceridad con que hace hablar a su corazón. Por eso el «yo» es materia necesaria y suficiente y todo el Romanticismo es un proceso de individuación, como se advierte en el predominio absoluto de la lírica, y en el auge creciente de géneros que, como la biografía, la novela epistolar o el diario íntimo, presuponen una atención a las reacciones estrictamente personales del ser humano.

Paralelamente, en el campo de la cultura, la aparición de la crítica representa la presencia —el derecho de existir— de lo subjetivo, que impone el relativismo del juicio personal frente al absolutismo de las reglas preceptivas. El mismo sentido tiene el crecimiento del ensayo, como derecho a la libre divagación no sujeta a las trabas didácticas del «tratado». Uno y otro esfuerzo, en suma, conducen a crear, por vía refleja, una autoetopeya: el pensador nos ofrece así el retrato de sí mismo. Y, por supuesto, se instala en el alto nivel de la creación literaria. He aquí por qué, de Sainte-Beuve a Azorín, el ensayo y la crítica participan de la capacidad del genio creador, son creación suma, en la medida que son egregio lirismo.

El ensayista se aplica a crear «literatura sobre la literatura». Traza y levanta, frente a la obra juzgada, un edificio de hermosura. Los ingredientes de esta labor, desde el estudio de la fisonomía al del encuadre sociológico, nos darían la historia de la crítica literaria a lo largo del siglo XIX, tarea por lo demás ya realizada. Lo que nos importa ahora es señalar cómo frente a la «unicidad» que diferencia al escritor juzgado, el crítico-ensayista construye una obra de arte, por vía de aproximación intuitiva, es decir, por vía de lirismo, dotada de parecida «unicidad» personificadora.

El acontecimiento es importante. Cada uno de los «Portraits littéraires» que Sainte-Beuve firma, a partir de 1836, implica una intuición poderosa por la que, utilizando todos los elementos que la investigación pone a su alcance, alcanza a unas ideas-síntesis que constituyen la personal aportación del escritor. No es, por lo tanto, misterioso en modo alguno el que, al llegar al ápice de su razonamiento, la prosa de Sainte-Beuve alcance ese grado de tensión que nos sirve para caracterizar el soplo de la poesía sobre una página determinada.

3

Para entender esta fusión de lo lírico en el tratamiento intelectual de un tema, debemos arrumbar la vieja discriminación de la Retórica que atribuía al lirismo el mundo interior y a lo épico la parcela exterior de nuestro espíritu. Claro está que, en cuanto se ascendía a un plano riguroso, tal dicotomía era inválida. No hay emoción lírica sin impulso exterior, como lo prueba la expresión del sentimiento amoroso, que se apoya necesariamente en la contemplación de los rasgos de la amada. Ni hay expresión épica, si la visión del suceso externo no se acompaña del entusiasmo íntimo del escritor. Epopeya y lirismo deberían ser cualificados, pues, en virtud de unos ciertos factores predominantes, nunca en función de unos datos absolutos y excluyentes.

Una nueva consideración del problema puede clarificar la cuestión. Nos servirán para ello los *Conceptos Fundamentales de Poética* de Emil Steiger (1), uno de los cuales se pronuncia, ya al comenzar el libro, por la imposibilidad de discriminación que acabamos de señalar y la consiguiente interpenetración de los distintos «géneros poéticos» (2).

(1) Utilizo la traducción castellana, con excelente prólogo, de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.

(2) «El objeto de este libro aspira llegar a la conclusión de que en

Lo que nos importa señalar, a los efectos de este discurso, es que, para Steiger, «lo lírico» se liga a la noción de *recuerdo*; «lo épico», al concepto de *representación* y «lo dramático», a la idea de *tensión*.

Todo lirismo —seguiremos las ideas claves del investigador— exige «una extensión limitada» (pág. 39) ya que «el estado de ánimo es tan solo un instante, un acorde único, al que sigue un desencanto o un nuevo acorde» (pág. 40), exigiéndose, para que la tensión lírica pueda continuar «cierta manera de *repetición*... de unidades iguales en el tiempo» (pág. 42).

De estas nociones nos interesa separar la de que, logicamente, toda obra lírica parte de un estado emotivo anterior: es, como dice Steiger, *un recuerdo*. El poeta lírico evoca una sensación previa —una mujer, un paisaje— y se propone «re-presentarlo» en el poema (pág. 211). Esta es la tesis del gran profesor suizo, no tan sencilla como para que él mismo no se plantee frondosas objeciones a su simplificación. Pero aceptándola como punto de partida, nosotros nos atrevemos a señalar que, en el ser culto de hoy, los *recuerdos* estéticos no se afincan de modo exclusivo o siquiera preferente al campo de lo emotivo-afectivo, —digamos al amor o un horizonte— sino que todo cuanto ha producido impacto en su ánimo se ha convertido en *vivencia*. No es salvaje quien quiere, sino quien puede. Y en nuestro interior llevamos, como disueltas en la sangre, las emociones culturales anteriormente recibidas. Y si esto es así, deberemos aceptar que el recuerdo de una obra de arte —un cuadro, un poema— pueden actuar como elemento desencadenante del lírico, que los transfunde a su emoción poética.

cualquier tipo de poesía realmente auténtica participan, en diversos grados y maneras, todos los géneros poéticos, y que esta diversidad de participación es la que explica la razón de ser de las múltiples e imprevisibles formas operadas históricamente.» (Pág. 24.)

Esta relación entre la crítica impresionista y la poesía está perfectamente observada por Alfonso Reyes, de quien pueden esquematizarse algunas afirmaciones:

a) «el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis sino iluminar el corazón de los hombres»;

b) «la crítica impresionista, no es más que el reflejo de esta iluminación cordial»;

c) «el crítico... si no lleva adentro un impresionista, carece del contacto para establecer esta misteriosa comunicación con la poesía»;

d) «el impresionismo es el común denominador de toda crítica» (3).

(3) *La experiencia literaria*, Buenos Aires, ed. Losada, 1942, pág. 103.

4

Una de las claves fundamentales para el entendimiento de nuestro tema nos la da la mitologización del poeta, a partir del Romanticismo. El cambio de situación es importante. Obsérvese que, a partir del Renacimiento, existe ya una «poesía sobre poetas». ¿Cómo olvidar el «Viaje del Parnaso» o el «Laurel de Apolo»? Tanto Cervantes como Lope, —otros muchos ejemplos podrían aducirse (1)— producen unas obras en verso, bastante extensas, a través de las cuales puede dibujarse la circunstancia cultural en que se movían. De dos maneras son útiles: como referencia de filias y fobias (elogios y denuestos o ausencias) del autor, y como modelo de síntesis retórica. En cualquier caso transparentan estos escritos un radical didactismo: son historias literarias en verso, de extraordinario interés, por supuesto, pero carentes de la condición lírica, de la tensión poética que nosotros buscamos a lo largo de esta indagación.

Lo que el Romanticismo aporta, ya lo hemos dicho, es un enérgico proceso de individuación. Este proceso tiene unos límites cronológicos precisos: se inicia en

(1) Véase nuestra introducción a la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*.

aquella frase orgullosa de Juan Jacobo Rousseau «je ne suis fait comme aucun de ceux qui existent», que desencadena toda la filosofía del yo romántico, convencido de que lo que a él le acontece es «distinto» a lo que le acontece a los demás (2). Y termina, en estos años últimos, cuando se produce la inmersión del yo poético en el cuadro de las preocupaciones colectivas, es decir, en el plano de la poesía social. La cúspide de este proceso de individuación se produce en el Modernismo para el que la personalidad es interesante en función de la «rareza». El «diferente» que es el poeta romántico, se torna ahora perfil extraordinario, objeto de atención demorada, que exige unos nuevos modos de observación, que aportarán las dos escuelas claves del Modernismo hispánico: la parnasiana y la simbolista.

(2) El resto de la humanidad, que le ignora, no merece sino desprecio. Este proceso, inscrito en la soledad, agiganta al individuo. Todos manifiestan resueltamente su menosprecio hacia los demás; ninguno duda de sí mismo, de sus dotes de poeta. No hay misterio que se les quede impenetrable; se atreven a llegar incluso hasta Dios y arrancarle sus secretos, quitarles el velo. «¿Cómo podrán, pues, respetar al simple mortal?» Birute Ciplijanskaite: *El poeta y la poesía*, Madrid, ed. Insula, 1966, pág. 21.

El Romanticismo, pues, sirve de punto de partida para el «culto a la personalidad» del poeta. Su gran ejemplo es Victor Hugo. Con su gran sentido de la exaltación, con su pasión por las gigantomaquias, el poeta francés —como un Miguel Angel de la palabra—, traza los grandes trazos de sus héroes, dejando atrás las matizaciones de detalle. Estos procesos de simplificación le mueven a personificar en un ser humano pasiones, virtudes o defectos. Y de entre los seres humanos, el escritor, el poeta es el Mito superior, por la sencilla razón de que es el hombre quien domina la palabra.

*Il (le mot) est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu;
car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu (1).*

A Victor Hugo, pues, especialmente, se debe la «mitologización del poeta», este proceso de divinización del ministerio poético, por el cual se asigna al creador, un poder de adivinación —el *vate*, creador de vaticinios— que le hace guía o conductor de las muchedumbres. El poeta se convierte así en un mito que merece, por sí mismo, los máximos honores de la exaltación lírica. Esta interpretación entre la obra personal y su circunstancia colectiva se le aparece a Victor Hugo como

(1) *Les Contemplations*, I, 8.

una realidad necesaria. El mismo ha rechazado una y otra vez la apariencia, tomada de un texto polémico suyo, según la cual podría serle atribuida una defensa del arte por el arte (2). No sólo el teatro cuya proyección «colectiva» favorece el concepto (3) sino el escritor en general debe ser considerado en función de las multitudes que aprovechan su genialidad para el progreso (4) y le otorgan función de portaestandarte, como dice en:

Peuples, écoutez le Poète,
écoutez le réveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète
lui seul a le front éclairé! (5).

En su curioso libro *William Shakespeare*, Victor Hugo pasa revista a los escritores cumbre de la Humanidad. «Como el agua que calentada a cien grados no es capaz de aumento de calor, ni es posible elevarla a más alta temperatura, el pensamiento humano alcanza en ciertos hombres su más completa intensidad. Esquilo, Job, Tobías, Isaías, San Pablo, Juvenal, el Dante, Miguel Angel, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven y algunos más, señalan los cien grados del genio» (6). Aunque no está en la lista, la explicación de estos nombres comienza con Homero. Veamos algunas de las síntesis fulminantes con que Victor Hugo encierra su personalidad: «Homero es el

(2) Vid. Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, Paris, lib. A. Colin, 1912, págs. 144 y ss.

(3) «Il sait (el Autor) que le théâtre, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine» (prólogo a *Lucrece Borgia*) «le drame... doit donner a la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie; à ceux qui pensent une explication desintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, a chacun un conseil, a tous une loi» (prólogo a *Angelo*).

(4) «L'heure du changement d'âge est venue. Nous assistons, sous la pleine clarte de l'idéal, a la majestueuse jonction du beau avec l'utile» (*William Shakespeare*, 3.^a Partte, Livre II.)

(5) *Les rayons et les ombres* (1840). I. *La fonction du poète*.

(6) Cito de la traducción castellana, en edición popular, Valencia, Sempere y Compañía, 1909.

inmenso poeta-niño. Cuando el mundo nace, Homero canta. Es el pájaro de la aurora. Homero tiene el sagrado candor de la mañana. Casi desconoce las sombras.» «Homero es la guerra y el viaje, los dos medios más primitivos de realizar la conjunción de los hombres»... «Homero es, al mismo tiempo, fábula e historia, hipótesis y traducción, fantasía y ciencia. Es insondable y risueño. Todas las profundidades de las antiguas edades se mueven radiantes de luz en el vasto azul de este espíritu» (7).

«Job comienza el drama. Este embrión es un coloso. Job comenzó el drama hace cuarenta siglos, colocando a Jehová enfrente de Satán: el cual desafía al bien y se empeña la acción. La tierra es la escena, el hombre el campo de batalla y las plagas, los personajes» (8).

«Esquilo, iluminado por la intuición inconsciente del genio, sin advertir que deja tras de sí, en Oriente, la resignación de Job, la completa sin saberlo con la rebelión de Prometeo; de suerte que la lección es completa, y el genio humano, a quien Job enseñó el deber, sentirá despertar en Prometeo la idea del derecho. Algo espantoso llena a todo Esquilo; a través de las figuras que se mueven en luz, dibújase vagamente una Medusa profunda. Esquilo es magnífico y formidable como si se viese un fruncimiento de cejas encima del sol» (9).

«Isaías parece allá en las regiones superiores a la humanidad el rugido de un rayo continuo, la eterna protesta» (10). «Ezequiel es el adivino montaraz. Genio de caverna, pensamiento hecho para rugir» (11).

«Lucrecio es la gran oscuridad: el todo. Júpiter está en Homero, Jehová en Job, en Lucrecio aparece Juan» (12).

(7) Ed. cit., pág. 40.

(8) Id., pág. 41.

(9) Págs. 42-43.

(10) Id. 43.

(11) Id. 44.

(12) Pág. 46.

«Juvenal tiene todo lo que le falta a Lucrecio: pasión, emoción, fiebre, fuego trágico, amor a la honradez, risa vengadora, personalidad, humanidad. Habita un punto de la creación, y se contenta con él encontrando con qué nutrir y llenar su corazón, a la par justiciero y colérico. Lucrecio es el Universo y Juvenal es el lugar. ¡Y qué lugar! ¡Roma!» (13). «Tácito es el historiador. La libertad encarna en él como en Juvenal; sube, muerto, al tribunal, vistiendo el sudario por toga, y allí cita a la barra a los tiranos. El alma de un pueblo, reducida al alma de un hombre es Juvenal; eso es también Tácito. Al lado del poeta que condena, levántase el historiador que castiga» (14).

«Juan (San Juan Evangelista) es el viejo virgen; un visionario en quien está la ardiente saña del hombre convertida en humo y en agitación misteriosa» (15). Sobre San Pablo, «el rayo de la luz es más potente que el rayo de la tempestad. El progreso se realiza por una serie de deslumbramientos» (16).

«Dante construye el abismo en su espíritu, haciendo la epopeya de los espectros. Vacía la Tierra, y en el terrible agujero que hace en ella coloca a Satán. Después la empuja por el purgatorio hasta el cielo. Dante empieza en donde todo acaba» (17).

«Rabelais es la Galia, y quien dice la Galia dice la Grecia; porque en el fondo tienen el mismo sabor la salática y la chispa gala... El Dante es el dolor, Rabelais la parodia y Voltaire la ironía... Cada genio tiene su invención o su descubrimiento; Rabelais dio con un hallazgo, con el vientre. El hombre lleva en sí una culebra que le traiciona y le castiga: esta culebra es el intestino» (18).

(13) Pág. 48.

(14) Pág. 49.

(15) Pág. 51.

(16) Pág. 53.

(17) Pág. 55.

(18) Pág. 57.

La alegría pantagruélica tiene tanta grandeza como el gozo de Júpiter. La mandíbula monárquica y sacerdotal come, y la mandíbula de Rabelais se ríe. El que lee a Rabelais tiene para siempre ante sus ojos la máscara de la comedia, mirando fijamente, de hito en hito, a la máscara de la Teocracia» (19).

«Caballeros, yo soy el señor don Miguel de Cervantes, poeta de espada y, en prueba de ello, manco. No hay en Cervantes alegría grosera; apenas se ve en él un poco de cinismo elegante. El burlón, es fino, acerado, culto, delicado, casi galante. Habría corrido el riesgo de achicarse con sus coqueterías si no hubiera tenido el profundo sentido poético del Renacimiento» (20) «El sentido común no es la perspicacia ni la razón; participa de ambas con cierta mezcla de egoísmo. Cervantes le monta a caballo en la ignorancia, y al heroísmo en la fatiga, rematando así a un mismo tiempo su profunda ironía y mostrando y parodiando, y mostrando de esta suerte combinados, los dos perfiles del hombre, sin tener piedad, ni de lo sublime ni de lo grotesco» (21).

«Shakespeare ¿qué es? Casi podría responder: es la Tierra... En Shakespeare los pájaros cantan, los arbustos florecen, los corazones aman, las almas sufren, las nubes vagan, siéntese el calor y el frío, la noche pasa, los bosques y las muchedumbres hablan y el vasto y eterno sueño flota. La savia y la sangre, todas las formas del hecho múltiple, las acciones y las ideas, los hombres y la humanidad, los vivos y la vida, las soledades, las ciudades, las religiones, los diamantes, las perlas, los muladares; los osarios, el flujo y reflujo de los seres, los pasos de los que se van y de los que llegan, todo esto está sobre Shakespeare y en Shakespeare. Los muertos salen de la tierra o, lo que es igual, de este genio» (22).

(19) Pág. 59.

(20) Pág. 60.

(21) Pág. 61.

(22) Pág. 62.

Estos retratos literarios han sido juzgados diversamente (23) y no han faltado críticas acerbas en cuanto a la excesiva simplificación que supone en muchos casos rozar los límites de lo absurdo y aun de lo risible (24). Pero estos epigramas líricos suponen, a mi juicio, el origen de una serie de intentos de reducción a síntesis de intuiciones críticas, a la manera —y valga este ejemplo por todos— de «El Valle de Josafat» de Eugenio D'Ors.

Esta mitologización del escritor conducirá a Victor Hugo a mezclar los nombres ilustres en sus poemas

Comment mettre d'accord Jousse, Antoine Studite,
l'homme de cour Senèque et Jean le troglodyte;
Young, le pleureur des nuits; Wordsworth l'esprit des laes.

considerándoles, en ocasiones, como nivel supremo, que él únicamente es capaz de superar:

Mort et vie, enigmes austeres
dessous est la réalité.
C'est là que les Kants, les Voltaires,
les Euclides on hésité.
Eh bien! j'irai, moi qui contemple,
jusq'à ce que perçant le temple
et le dogme, ce noble mur,
mon esprit découvre et dévoile
derrière Jupiter, l'étoile,
derrière Jehova, l'azur! (25).

(23) Un libro tan maduro y penetrante como la *Physiologie de la Critique* de Albert Thibaudet exalta extraordinariamente el *William Shakespeare* de Victor Hugo, al que llega a parangonar con la *Introduction a la Méthode de Leonard de Vinci* de Valéry, entendidos uno y otro, como una exaltación de la genialidad del hombre «Il est la plus haute figure de l'individu, le superlatif de l'individu, et cependant le secret du génie c'est de faire éclater l'individualité, d'être idée, de représenter par-delà l'invention, le courant d'invention». (Ob. cit. Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.) A juicio de Thibaudet la verdadera personalidad de Victor Hugo como crítico no reside en el *Prefacio de Cromwell*, si no en el *William Shakespeare* (pág. 113).

(24) Vid. el capítulo titulado «Ignorance et absurdité» en el libro, ya citado, de G. Renouvier.

(25) *L'art d'être grand père*, XVIII, 5.

Esta notoria culturalización de la lírica, que permite insertar alusiones intelectuales a las efusiones del sentimiento no va a sorprendernos ya en la lírica francesa. Théophile Gautier, por ejemplo, en *Emaux et camées* (1852), nos ofrece textos como

Le roman de l'enfance a travers le present
reparaît tout entier —calme, pu, innocent—
—*Idyle* de Gessner, conte de Berquin— rose
et suave peinture...

Las alusiones a autores —Goethe, Hoffmann— y a temas literarios —Pantagruel, Macbeth, Leonora— y musicales, son constantes en este libro. También abundan las referencias a obras pictóricas y escultóricas.

El tema culturalista es, a partir de este momento, una constante de la lírica de Francia.

6

Frente a la efusión del subjetivismo sentimental de los románticos, los parnasianos se mueven por una noción que llamaríamos de distanciamiento. Su poesía es impersonal y objetiva, basada en temas deliberadamente exteriores a la intimidad del poeta. De ahí que haya sido considerada, en cierto sentido, como la vertiente poética del positivismo filosófico y del realismo literario. El poeta, a distancia, encuadra un fragmento de realidad y lo traduce a poema, permaneciendo él impasible. La selección del tema, la predilección por los grandes motivos del arte griego, por ejemplo, no será sino una garantía de perfección que se traducirá en el verso marmóreo y cincelado. La operación poética tendrá toda la fría precisión del tratamiento científico. Y toda la sabiduría del arte antiguo que sea menester (1). El objetivismo de esta estética exigirá la presentación exenta de la obra de arte, —Venus de Milo, o Friso del Partenón— sobre la que gravitará la meditación lírica del poeta.

No se trata, pues, sólo del «arte por el arte», es decir, del arte desinteresado de cualquier didactismo, como los

(1) Vid. Ferdinand Desonay: *Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, París, Bibliothèque de la «Revue de littérature comparée», 1928.

románticos querían, sino de «arte sobre arte»; de una operación más compleja sólo al alcance de unos poetas que partían de su cultura como de una segunda naturaleza; que les permitía preseleccionar en los temas que dos mil años de historia garantizaban como ideal supremo de Belleza —es decir, Grecia— los motivos de su inspiración. Al otro extremo del instintivismo romántico, los parnasianos, apoyados en una tradición tan viva como la del clasicismo francés, mantenida y revigorizada por André Chénier (2) creaban una poesía «culturizada», cuyo tema era la obra de arte. De ahí la designación de «arte sobre arte» que acabamos de proponer, a tan radical distancia del arte basado en la contemplación de la Naturaleza que los románticos gustaban de utilizar.

De ahí que la «obra de arte» —escultura, pintura— sea un tópico tan frecuente entre los parnasianos franceses, como entre los modernistas españoles e hispanoamericanos. Arturo Marasso ha podido, en efecto, establecer las fuentes plásticas —escultura griega y francesa, pintura desde Botticelli y Leonardo a Watteau y Burne Jones— de los poemas de Rubén Darío, como veremos en su momento. Lo mismo podemos anotar respecto a los temas pictóricos en Manuel Machado —a los que dedica dos libros íntegros titulados *Museo* y *Apolo*—; o en Juan Ramón Jiménez. La Belleza es igualmente operante cuando resplandece en un parque o en un lago, como cuando se la encuentra traducida a obra de arte por un creador dotado de capacidad suficiente para recrear la hermosura.

La poesía del parnasianismo francés nos ofrece fáciles ejemplos de esta actitud. Recordaré algunos sonetos de Heredia, en *Les Trophées* (1893), en los que el tema lírico es puramente libresco. Se canta a Petrarca o a Du Bellay. La poesía se convierte en materia de

(2) Vid. Cornelius Kramer: *André Chénier et la poésie parnassienne*, Groninga, 1925.

poesía. Más aún: la obra de arte asegura una reminiscencia permanente, más duradera que la propia carnadura mortal de las criaturas que anteriormente la inspiraron. Así, pues, esta primera creación poética, basada en la vida deja paso a una segunda creación poética, que se apoya en una anterior expresión intelectual. Daré como ejemplo el soneto de Heredia *sur le «Livre des Amours» de Pierre Ronsard*. En sus cuartetos, el poeta evoca mundos de amor que se perdieron en el no-ser del olvido. Pero —la conclusión aparece en los tercetos— tres mujeres, Marie, Hélène y Cassandre (las tres amadas de Ronsard) deberán su permanencia en el tiempo, a través de los siglos, precisamente a la obra de arte que las ha inmortalizado

*Tout meurt. Marie, Hélène et toi, fière Cassandre,
vos beaux corps ne seraient qu'une insensible cendre
—les roses et les lys n'ont pas de lendemain—.*

*Si Ronsard, sur la Seine ou sur la blonde Loire,
n'eût tressé pour vos fronts, d'une immortelle main
aux myrtes de l'Amour le laurier de la Gloire (3).*

(3) Heredia: *Les Trophées*, Lamerre, editeur.

El simbolismo aporta un modo singular y trascendente al arte del retrato literario.

Rémy de Gourmont subtitula una de sus obras más significativas, «Le Livre des Masques», *portraits symbolistes* (1). Más allá de cualquier forma de realismo, e incluso de la noción de impersonalidad cara a la escuela parnasiana, Gourmont se propone darnos, de cada personaje, su personal representación (2). Frente a la idea de Zola, según la cual la literatura se limitaría a presentar «une tranche de vie», el escritor se propone ver en cada uno de sus personajes su símbolo trascendente: «L'histoire du symbolisme, ce serait l'histoire de l'homme même, puisque l'homme ne peut s'assimiler une idée que symbolisée» (3). De este modo, el escritor debe ser analizado en su propia fidelidad, en su identidad más profunda, sin establecer la genealogía de su pensamiento, atendiendo únicamente a su inalienable personalidad.

(1) Cito de la novena edición, París, Mercure de France, 1917.

(2) «Par rapport a l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur a moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences; toute vérité en soi nous échappe; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire: Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois» (*Préface*, II).

(3) *Préface*, pág. 10.

«L'esthétique est devenue, elle aussi, un talent personnel; nul n'a le droit d'en imposer aux autres, une toute faite» (4).

Así los «retratos simbolistas» de Rémy de Gourmont no son ni biografías, ni estrictamente estudios críticos. Siguiendo una cierta técnica impresionista, el escritor parte de una noción, de una «representación anímica», para construir su personal visión de la figura elegida. Así, por ejemplo, establecerá el encuadre vital en Italia para abocetar la figura de Henri de Rénier (5) o imagina a Jules Renard, en el campo, sorbiendo, absorbiendo los mil efluvios del paisaje (6). Los «retratos» que por este procedimiento obtenga representarán una auténtica novedad en la historia universal de la literatura.

(4) *Préface*, pág. 14.

(5) «Celui-là vit en un vieux palais d'Italie ou des emblèmes et des figures sont écrits sur les murs. Il songe, passant de salle en salle, il descend l'escalier de marbre vers le soir, et s'en va dans les jardins dallés comme des cours; rêve sa vie parmi les bassins et les vasques, cependant que les cygnes noirs s'inquiètent de leur nid et qu'un paon, seul comme un roi, semble boire superbement l'orgueil mourant d'un crépuscule d'or» (ob. cit. pág. 41).

(6) «Un homme se lève de bon matin et s'en va par les chemins creux et par les sentiers; il n'a peur ni de la rosée ni des ronces. Il régarde, il écoute, il flaire, il chasse l'oiseau, le vent, la fleur, l'image. Sans hâte, mais anxieux pourtant, car elle a l'oreille fine, il cherche la nature qu'il veut surprendre au gîte; il la trouve elle est à; alors les ramilles écartées doucement, il la contemple dans l'ombre blanc de sa retraite et sans l'avoir reveillée, refermant les rideaux, il entre chez lui. Avant de s'endormir, il compte ses images dociles, elles renaissent au gré du souvenir» (ob. cit. página 107).

8

Otro elemento importante en relación con el ya citado proceso de individuación es el enriquecimiento de las técnicas biográficas, especialmente después de las aportaciones de psicoanálisis. Al concepto clásico, que arranca de Plutarco, y culmina en las *Vidas* del Vasari, sucede una exploración cada vez más atenta del complejo psicosomático, especialmente a partir de Lytton Strachey y sus biografías inglesas de la época victoriana. Hoy se estima que «filiando hasta la minucia una psiquis... se considera la época. Por ejemplo, no se contenta con pintar a Napoleón, sino la «napoleonidad», o Lutero, sino la «luteranidad» (1). Una biografía como la de *Marcel Proust* de George D. Painter (2) nos da la medida de que puede alcanzar un estudio de la interpenetración entre la vida y la obra. Recuérdense, complementariamente, los elementos de prospección que aporta James Joyce en «El retrato del artista adolescente», y especialmente en «Ulyses» y en «El despertar de Finnegan».

Wladimir Weidlé ha notado, y es de pura evidencia,

(1) Exequiel César Ortega: *Historia de la biografía*, Buenos Aires, ed. *El Ateneo*, 1945, págs. 390-391. Falta en este libro una alusión cualquiera al tipo de biografía lírica que estamos intentando registrar.

(2) Barcelona, ed. Lumen, 1967.

que el testimonio vital del autor, el pormenorizado análisis de su vida y su obra, «la cosecha de búsquedas sobre los hechos biográficos más insignificantes», «el cuidado que se pone hoy al publicar la obra de un poeta de no omitir nada de lo que ha escrito, aun sus producciones más fortuitas, y de hacerlas figurar estrictamente en el orden de su creación, es un rasgo característico de nuestra época que antaño hubiera resultado inconcebible. Este es otro índice de que el poeta nos interesa más que sus poemas y que la personalidad creadora como tal nos atrae más y nos parece más sagrada que sus creaciones más perfectas» (3).

Un joven universitario español, Marcelino C. Peñuelas ha escrito por su parte: «Cuando hablamos de «creación» en el campo de la literatura, o del arte, no hay que olvidar que el poder creativo de la mente, de la imaginación humana, lejos de carecer de fronteras, tiene muy limitadas posibilidades. El hombre no crea, no puede crear un vacío, *ex nihilo*; no puede imaginar nada que no conozca, consciente o inconscientemente, de antemano. Las llamadas creaciones de la imaginación están siempre basadas en elementos proporcionados por la naturaleza y por la vida. Es decir, en la experiencia, en el contacto humano con el ambiente, con nuestros semejantes y con nosotros mismos; o sea, en el contacto con el mundo físico y con el síquico, con el mundo exterior y con el interior. Se trata más bien de nuevas construcciones con materiales dados y no inventados; de nuevas asociaciones de ideas, sensaciones e imágenes; de reelaboraciones desde nuevos puntos de vista; de nuevos horizontes abiertos por elementos no tenidos en cuenta hasta entonces. De todo esto más que de auténtica creación» (4).

(3) *Destino actual de las letras y las artes*, Buenos Aires, editorial Emerr, 1943, pág. 126.

(4) *Mito, realidad y literatura*, Madrid, Gredos, 1967.

Uno de los aspectos ciertamente positivos del Modernismo es el de la reanudación de una conexión con Europa que, en la segunda mitad del siglo XIX, sufría un grave desfase. Si el impacto romántico llegó con un cierto retraso (*Hernani*, 1830; *Don Alvaro*, 1835), el flujo y reflujo de la emigración liberal aseguraba un total sincronismo a la comunicación de las tendencias. No faltaron en la segunda mitad del siglo, migraciones políticas en todos sentidos; y, sin embargo el agotamiento romántico previsible desde 1850, no dio lugar en la literatura española a movimientos de primera fuerza como los que marca la línea Flaubert-Zola, por una parte; o la tendencia Baudelaire-Mallarmé por otra (1). La reacción antirromántica, quedó ligada por una parte

(1) Una distinguida investigadora norteamericana ha reunido bien algunas características de este desfase:

«Si nos detenemos a examinar algunas fechas de las publicaciones de esos años, más de una vez quedaremos perplejos al ver las paradojas que ofrecen. Así, notamos que mientras en 1855 en España se corona a Quintana, consagrando en él los residuos del neoclasicismo mezclados con retórica romántica, en el mismo año Walt Whitman publica su *Leaves of Grass*, y el siguiente, Flaubert su *Madame Bovary*. En 1857 aparecen las *Poesías*, de tono clasicista, del duque de Frías, y *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Sólo dos años median entre la coronación de un poeta muy clásico aún y la aparición del libro que se considera como piedra angular de la poesía moderna. Y ya en 1845 Poe había escrito su *Cuervo*. Mientras la publicación de *La Gaviota* en 1849 se considera en España como un libro «muy

a la valorización de la tendencia realista tradicional española que arranca de los costumbristas, y evoluciona hacia la novela «observada» de Fernán Caballero; por otra, a la instauración de un neoclasicismo, mediocre en sus resultados, pero que trajo una estimación a la expresión retórica y oratoria, acompañada de un cierto decoro académico. Esta tendencia, poco estudiada en sus líneas generales (2) simbolizada por poetas como Baralt, Tubino, Romea, es el precedente del amplio despliegue retórico que supone la lírica de Gaspar Núñez de Arce y de Emilio Ferrari. En alguna ocasión me he atrevido a sugerir que estos poetas constituyen el equivalente al parnasianismo francés, como creo que la reacción paralela, de tipo interior, intimista y musical, que personifica Bécquer, sería por analogía, algo así como nuestro simbolismo, en una versión ciertamente modesta y, desde luego, sin poseer, ninguna de las dos tendencias, la conciencia de grupo estético y la magnífica capacidad de magisterio de las escuelas francesas así denominadas.

El primer problema con que se encontró el Modernismo, fue el de la barrera que a su estética oponía el desfase que acabamos de señalar, y no hace falta recordar una vez más la desolación con que el Rubén Darío de 1899 anotaba la desconexión de los círculos

moderno», en 1853, sale *Taras Bulba* de Gogol, infinitamente más realista, y en 1859 Darwin escandaliza al mundo con su *Origen de las especies*. Ocho años más tarde aparece *El Capital*, de Marx, pero por los mismos años García Gutiérrez sigue escribiendo tragedias románticas y Bécquer empieza la composición de sus *Rimas*. Y cuando, en 1889, se corona a Zorrilla como poeta nacional, Bergson publica *Les données immédiates de la conscience*. Es verdad que un año antes apareció *Azul...*, pero en España el ambiente general aún no parece propicio a ideas nuevas. Alguna vez, mirando las publicaciones coetáneas, parece que el resto de Europa va dejando España muy a la zaga y que nunca podrá salvar la gran distancia. Veremos, sin embargo, que el Modernismo y el espíritu nuevo que penetra con él no tardan en nivelar las diferencias, y que en el siglo xx la poesía española no acusa ya ningún retraso.» Birute Ciplijauskaite: *El poeta y la poesía*. Madrid, Insula, 1966, págs. 72-73.

(2) V. Alonso Cortés: *El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX*, en «Homenaje a Huntington», Berkeley. Guillermo Díaz-Plaja: *Obras literarias de Rafael María Baralt*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967.

literarios de Madrid de cuanto acontecía en Europa (3); sólo en Barcelona y en Sitges, como es bien sabido, el poeta de Nicaragua halló los contactos augurales de que la nueva estética no había caído en tierra baldía (4). El furor polémico de los jóvenes modernistas, a través de sus primeras publicaciones —«Helios», «Renacimiento»— se percibe en los ataques a un casticismo barato y popular de los poetas de «Luces de Bohemia» personifican en «Don Benito el Garbancero», es decir, en Galdós.

Cumplía, pues, al movimiento juvenil que se desarrolla entre 1895 y 1905, un violento juego polémico en el que había que airear los valores nuevos (este es el sentido del libro «Los raros», que Rubén Darío) para remediar la desconexión cultural existente. Pero, paralelamente, era necesario un movimiento de revisión de los valores antiguos. Los «clásicos» no eran ya Garcilaso, Cervantes o Lope; sino Berceo y el Arcipreste, Quevedo y Góngora. El medievalismo del *Latin Mystique* de Rémy de Gourmont, la Edad Media «enorme y delicada» de Verlaine, imponían cánones nuevos, distintos a los que exaltaban los pseudoparnasianos de 1860. Los estudios de Menéndez Pidal en torno al «Cantar de Mio Cid» proyectan la figura del héroe hacia los poemas de Rubén, de Machado, de Pérez de Ayala; Berceo, cuyo vocabulario ha compilado Rufino Lanchetas en 1903 y cuya obra es editada en 1906 por Fitzgerald; queda reflejado por los mismos líricos; los estudios de Pedro J. Pidal y José Amador de los Ríos acerca de los cancioneros cuatrocentistas, actualizan sus modos expresivos que repercuten en los «dezires, layes y canciones» de Darío y de otros poetas del Modernismo español. Góngora, finalmente, sirve de piedra de toque, justamente, para calibrar la adhesión de los escritores a la estética

(3) Rubén Darío: *España Contemporánea*.

(4) V. G. Díaz-Plaja: *Rubén Darío y el modernismo catalán*, en el nuevo homenaje a Darío, en «La Torre», San Juan de Puerto Rico, 1967.

modernista (5). Hay un modo de ser arcaico que asegura la modernidad de un poeta. Lo que quiere decir que no se trata de un mimetismo retórico, escolar o académico, al modo de las *Epístolas* de tipo horaciano, que escribía, por ejemplo, Menéndez y Pelayo, sino de una actualización de los valores.

Esta actualización se produce por medio de una aproximación al espíritu del escritor de que se trate. Más que al modelo preceptivo se tiende a entender una realidad humana, si distante en el tiempo, próxima en la actitud. Para ello el escritor contemporáneo no se acerca al autor antiguo provisto de su cartilla retórica, ni se conforma con los datos, fríos y perfectos, que la investigación le ofrece, sino que intenta el buceo en el alma del poeta de que se trate para obtener aquellos contactos en profundidad que produzcan el simpatetismo necesario para una comprensión total.

Estamos describiendo, como se advierte, el método de la llamada crítica impresionista, que en Francia cuenta con las figuras señeras de Jules Lemaître o de Rémy de Gourmont, y que, entre nosotros está representada por el maestro Azorín. De acuerdo con esta tendencia, la crítica es un movimiento de endósmosis entre la obra enjuiciada y la del escrutador que la analiza. «Buen crítico —ha dicho Anatole France— es el que narra las aventuras de su alma por medio de las obras maestras». Dicho se está, de este modo, el contenido lírico de este modo de enjuiciar, su condición de creación primigenia.

La diferencia del carácter marginal del esfuerzo crítico anterior, entendido como una situación adyacente y secundaria y la operación impresionista procede de la manera energética que crea situaciones nuevas, casi *ex-nihilo*. «Tomemos esta obra, nueva o antigua —dice

(5) Vid. G. Díaz-Plaja: *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. 2.^a edición. Madrid, 1966.

Rémy de Gourmont—, y veamos si es agradable a nuestra inteligencia, si nos hace reflexionar, si agita nuestra sensibilidad, si suscita en nosotros deseos y sueños, si halaga nuestro ideal de belleza». La obra juzgada se convierte en estímulo para una creación paralela, en que el soplo lírico actúa de elemento catalizador. Para ello es necesario que el estímulo sincronice en una vibración pareja. Toda noción de distancia debe desaparecer. El espíritu que es escrutado debe contactar sus obstáculos con el espíritu escrutador. Por eso Azorín nos dice que «la arqueología es enemiga de la sensación pura». La gran hazaña azoriniana es la de haberle quitado, a las criaturas antiguas, el polvillo de lo remoto, para aproximarlas. Al Arcipreste de Hita podremos toparlo en la revuelta de un camino; a Garcilaso, en una habitación encalada, más allá del tiempo; a Miguel de Cervantes en un callejón de Esquivias. Son unos amigos del alma con los que podemos dialogar. Sus rasgos son intemporales. A Santa Teresa se la imagina en la cubierta de un trasatlántico, con un puñado de telegramas en la mano, porque de vivir hoy tal sería la apariencia de su tráfago fundador. «Tal como la entiendo, dice también Anatole France, la crítica es, lo mismo que la filosofía y que la historia, una especie de novela para espíritus avisados y curiosos, y toda novela, bien considerada, es una autobiografía». He aquí cómo vamos aproximando el concepto de crítica a la noción de lirismo.

La proyección del yo lírico al plano del juicio estético se produce, pues, en la obra de Azorín, que inventa literalmente una realidad paralela a la de la obra juzgada. Vamos a estudiar el proceso que desarrolla esta misma coincidencia en un plano más expresamente poético, hasta revisar toda una serie de ejemplos en los que el verso será utilizado en juicios de valor. Atención, sin embargo. No se trata de poesía didáctica, sino de la

junción real y profunda entre la impresión y la emoción lírica. El poeta, en este momento, no distingue acerca del origen o de la distancia del estímulo, porque una vez creado el impacto, el fruto cierto es una emanación poética. La figura evocada —en verso o prosa— es un elemento nuevo ya entrañado en su corazón. La crítica se ha tornado efusiva, y procede no por sucesivas etapas de elaboración intelectual, sino por una voluntad de síntesis, por la posibilidad de crear un esquema mental fácilmente transmisible.

¿Podríamos hablar de una cierta «crítica de urgencia» y de los servicios que, en un momento dado, ha podido prestar en una situación cultural como la nuestra? Queramos o no, el escritor tiene, entre nosotros una misión conductora. Es el averiguador que obtiene de su circunstancia unos elementos que, trasegados, elaborados por una mente a su vez creadora, van a construir el patrimonio cultural de las gentes de su derredor. Utilizando una información compleja, esta crítica lírica propende a reducir el juicio o síntesis fulminantes a epigramas conceptuales, que serían así como un ensayo de crítica final, un espejo mágico capaz de recoger, en una sola imagen, todo un juego de experiencias. Cuando Eugenio D'Ors, en su ya citado libro *El valle de Josafat* dice que Bécquer es «un acordeón tocado por un ángel», Espronceda «un piano tocado con un solo dedo» y Zorrilla «una pianola» conoce, sin duda, que la complejidad de estos escritores no puede albergarse en tan sintéticas e ingeniosas imágenes; pero sabe, sin duda también, que estas palabras sirven de juicio de emergencia, de primera concreción estimulante para una ulterior experiencia.

10

Para entender las vinculaciones del Modernismo con una temática «secundaria», es decir, con una belleza ya producida anteriormente, hay que partir de que el movimiento modernista es, en el siglo xx, lo que el culteranismo fue en el siglo xvii. El placer que nos produce la manipulación gongorina se deriva de una operación interlectual que se apoya en una sabiduría preliminar. A diferencia del poeta medieval, o del romántico, que acusan el impacto directo de las fuerzas de la naturaleza —Dios, la guerra, el amor, el paisaje— el escritor barroco parte de una elaboración anterior. Cuando Dámaso Alonso explica que Góngora levanta un plano de metáforas egregias sobre un plano de metáforas elementales, indica precisamente esta situación secundaria o ulterior del esfuerzo artístico. El poeta culterano da por presupuestos unos saberes anteriores, que van desde la mitología a unos juegos verbales, ya conocidos por tradición, y sólo a partir de ellos construye su personal y complicada ingeniería. Análogamente, los poetas del Modernismo proceden a través de unos presupuestos culturales, unos conocimientos anteriores. Crean una literatura, por decirlo así, literaria, ya que, en un cierto sentido, se han vedado las rutas de lo humano y de lo elemental.

Ahora bien: el tema culturalista en Rubén Darío es tan copioso que no hemos hecho más que desbrozarlo. El Modernismo, lo he dicho y repetido, es un movimiento lírico libresco. El tema literario, en forma de ingenuas y exaltadas composiciones, aparece desde los primeros versos del poeta. Las ediciones de sus *Poesías Completas*, al salvar del olvido copiosos restos de su producción juvenil, nos muestran que la literatura como tema poético es una constante de su obra. La edición Méndez Plancarte ha podido recoger bajo el título de «Homenajes y Estelas» poemas dedicados a Espronceda, Calderón de la Barca, Francisco Antonio Gavidia y, naturalmente, Víctor Hugo. Entre estos «Homenajes» hay uno que nos llama, de manera especial, la atención. Es el dedicado al poeta español Manuel Reina. El poema está firmado en 1884 y es sobremanera entusiasta. Ahora bien, la originalidad de Reina, que Rubén exalta, estriba en ser el primer ejemplo de «poesía sobre poesía» que hallamos en nuestra literatura. Su *Libro de los Poetas*, en efecto, publicado en 1899, culmina el camino del tema objeto del presente trabajo. Desde los poemas indios hasta los contemporáneos, Reina utiliza la poesía de los demás como venero para la poesía propia. Y así escribe poemas —como veremos— dedicados a la poesía oriental, a los poetas latinos, a los líricos medievales y cuatrocentistas y a los grandes clásicos. Unas veces remedando su estrofismo, —como en el poema dedicado a Jorge Manrique—, y otras aproximándonos a su espíritu por medio de la evocación. Ya volveremos sobre ello. Atendamos a su calidad.

Juan Ramón Jiménez, tan exigente y puntilloso, no vacila en escribir: «Don Manuel Reina ha sido indudablemente el poeta lírico de su generación. Cuando Zorrilla y Campoamor se fueron a la otra orilla en busca de Espronceda y de Bécquer, la gente creyó en el reinado de Núñez de Arce. El rey era, entonces, don

Manuel Reina. Parnasiano impecable, con la exaltación exterior de aquel Leopardi que tuvo una estrella en su joroba, fue nuestro Leconte de L'Isle, corazón de mármol y rosas —menos frondoso que el corazón del poeta francés— alma vacía a fuerza de suntuosidad», escribió en 1905 (1). Con su infalible buen gusto, Juan Ramón destaca unos versos de una de sus silvas —«en las silvas dejó cosas no vistas antes en Castilla»—, en las que evoca a Garcilaso:

Garcilaso, a las lumbres matinales
rige un caballo con rendajes de oro.
Cantando el mozo va, la faz serena
bañada en esplendores;
el ademán gallardo; el alma llena
de paisajes rientes,
de perfumes, de flores
y músicas de pájaros y fuentes... (2)

Empecemos, pues, nuestra indagación, con la figura de este fino poeta andaluz de quien decía ya en 1878 el prologuista de su primer libro, José Fernández Bremón, que con solo tener veintidós años y no haberse movido nunca de Puente Genil, «una sola composición, *La música*, que revelaba estro poético y originalidad de estilo, le abrió las columnas de las revistas menos accesibles». La edición madrileña de este libro inicial de Manuel Reina, titulado *Cromos y acuarelas* (3) confirma el juicio del prologuista, en el que advierte que, frente a la poesía en boga, «el novel autor se explica de otro modo» señalando que «Reina percibe hoy la poesía reflejada de los líricos contemporáneos más brillantes como los ya citados Núñez de Arce, Zorrilla, Campoamor y Víctor Hugo, Heine, Schiller, Bécquer y otros, resultando de estos elementos una nueva individualidad

(1) Vid. *La corriente infinita*, ed. cit., pág. 36.

(2) Id., pág. 37.

(3) Madrid, imprenta de Fortanet, 1876.

aún indeterminada, pero en la cual se ven revelaciones luminosas» (4). El título que recuerda el de *Emaux et camées* de Gautier, no trasunta la dimensión culturalista de muchos de sus temas; tampoco la lectura del índice. Pero bajo el epígrafe *Tres ruiseñores* aparecen tres poemas en romance endecasílabo: *Barbieri*, *Bécquer* y *Gayarre* (5) y bajo la notación de *Astros*, otros doce (6) titulados *Espronceda*, *Zorrilla*, *Núñez de Arce*, *Béranger*, *Victor Hugo*, *Lamartine*, *Heine*, *Uhland*, *Zedliz*, *Dante*, *Petrarca* y *Leopardi*. Finalmente ofrecen una dimensión culturalista otros tres poemas que llevan como epígrafe *Mirabeau* (7), *El entierro de Byron* (8) y *Una representación de Oteló* (9).

Los quince poemas señalados en primer término tienen como intención central la definición de una obra literaria en doce versos. Todos ellos, excepto uno, empiezan con la palabra *es*. El poeta, pues, se propone definir poéticamente otra realidad poética, por medio de notaciones sucesivas de intención epigráfica. Del conjunto de estas definiciones parciales deberá surgir la visión total del espíritu del escritor evocado. Pongamos, como ejemplo, el poema dedicado a Bécquer:

Es su canto la luz: el horizonte
lleno de tristes sombras y de estrellas;
el gemido de un pecho destrozado;
los amores del lirio y la azucena;
el himno que murmuran las estatuas
en sus anchos sarcófagos de piedra;
la rosa y oro, espléndidos colores
que Ticiano ostentaba en su paleta;
el rumor de las hojas en otoño;

(4) Ed. cit. prólogo, págs. XV-XVI.

(5) Págs. 7-9.

(6) Págs. 56-64.

(7) Pág. 73.

(8) Pág. 80.

(9) Págs. 121-122.

del cisne melancólico la queja,
y el silbido del viento entre los sauces
y las tumbas desiertas (10).

Los dedicados a Espronceda, Zorrilla y Núñez de Arce contienen todo el fervor que un joven poeta de 1878 debía sentir por aquella lírica grandiosa y trepidante. Observemos, de paso, la novedad que supone el juego de contrapunto y encabalgamiento, con que el poeta rompe las unidades versales, agilizando la marcha del poema. Así en las notaciones a Espronceda, la forma y el fondo nos interesan por igual;

Es un valiente y luminoso canto
el aquilón que ruga y se desata;
la ardiente bacanal; la noble sangre
en aras del progreso derramada;
la vencedora espada de Pelayo;
el esplendente Sol; las rotas almas;
los seres desgraciados; las pasiones;
la sed de amor que el pecho nos abraza;
un corazón que al cielo desafía;
la sublime bandera de la patria;
y las luchas gigantes del espíritu;
y del mundo el inmenso panorama (11).

Esta capacidad admirable de entender las líneas más significativas y definidoras de una vasta obra poética, adquiere mayor mérito cuanto intenta encuadrar una figura menos próxima. El resultado es el mismo. Así en su visión de Victor Hugo:

Es su canto inmortal el universo;
el terrible rumor de las batallas;
el látigo que azota a los tiranos;
la guzla y la brillante cimitarra;
las sublimes virtudes de los pobres;

(10) Pág. 8. Los tres poemas agrupados bajo el título de *Tres ruiseñores* rematan el endecasílabo del romance heroico con un heptasílabo.

(11) Pág. 56.

las figuras más bellas y titánicas;
la luz, la luz; la universal historia;
el mar que grita, hierve y se levanta;
las humildes y blancas buhardillas;
los besos en la frente de la infancia;
el mundo de la idea, y los lamentos
de la clase infeliz desheredada (12).

El resto de los poemas anotados por su dimensión culturalista se aproximan más al aspecto humano del escritor, cuya descripción física se anticipa como elemento revelador. Así en el soneto titulado *Mirabeau*

En la tribuna alzábase, se erguía,
alta la frente, el ojo centelleante;
era la fuerte roca de diamante
que a los inmensos mares desafia... (13).

En *El entierro de Byron*, la figura de una mujer que llora, centra la acción del poema, que ve en el autor de *Childe Harold* su irresistible condición donjuanesca (14). Análoga proyección, pero esta vez curiosamente vertida hacia el propio autor del libro, hallamos en el delicioso poemilla titulado

UNA REPRESENTACION DE OTELO

Entré en el Coliseo
a ver el bello drama
de Sásfir (15) esa obra
raudal de sangre y lágrimas.

En un lujoso palco
aquella noche estabas,
como en su rico trono
la diosa de las gracias.

-
- (12) Pág. 59.
(13) Pág. 73.
(14) Pág. 81.
(15) Sic.

El raso y pedrería
tus formas circundaban;
te hallabas seductora,
y más que nunca, pálida.

Un medallón de oro
lucía en tu garganta,
cual sol resplandeciente
en un cielo de nácar.

Los nardos que, amoroso,
te di por la mañana,
reflejos y perfumes
sobre tu pecho daban.

Tu esposo, mudo y frío,
detrás de ti se hallaba.
¡Detrás del claro día
la negra noche aciaga!

Cuando, iracundo, Otelo
la faz severa y trágica,
aquel pañuelo célebre
a su mujer mostraba.

Noté que de tu pecho
entre la leve gasa,
sonrisas elocuentes
los nardos me mandaban.

Estamos, pues, en presencia de un curioso poeta que, como los parnasianos, construye una lírica de dimensión culturalista, cuya continuación confirma una actitud deliberada. En su libro subsiguiente, *La vida inquieta* (16), esta temática continúa. En un bello soneto, bajo el título de *La poesía*, hallamos, en efecto, uno de estos ejemplos de síntesis fulminantes con que se intenta captar la más pura esencia de un escritor (17)

(16) Madrid, Fernando Fe, 1894.

(17) Págs. 81-82.

Como el raudal que corre en la pradera
copia en su espejo pájaros y flores,
la alada mariposa de colores,
el verde arbusto y la radiante esfera;

la sublime poesía reverbera
combates, glorias, risas y dolores,
odio y amor, tinieblas y esplendores,
el cielo, el campo, el mar... ¡la vida entera!

¡Así Homero es la lid; Virgilio, el día;
Esquilo, la tormenta bramadora;
Anacreonte, el vino y la alegría;

Dante, la noche con su negro arcano;
Calderón, el honor; Milton, la aurora;
Shakespeare, el triste corazón humano!

El tema shakesperiano, tan elocuentemente recogido en su primer libro *Cromos y acuarelas*, acude al último verso del poema. Y se diría que este solo endecasílabo sirve como cápsula esencial para el desarrollo de este otro soneto

A SHAKESPEARE

En tus sublimes obras siempre late
tierno y cruel, feliz y desgraciado,
el corazón del hombre, atormentado
de las pasiones por el recio embate.

Como al infierno el florentino vate,
del alma a los abismos has bajado,
y rival de los dioses, has creado
toda una humanidad que ama y combate.

¡Oh, soberbio titán de la poesía
que ora me arrancas lastimero lloro,
o ya de horror y angustia me estremeces:

Mi alma entusiasta y loca desearía
que el mar, que el vasto mar fuera de oro
para alzarte la estatua que mereces! (18).

Otros dos ejemplos, dentro de la poesía inglesa, ofrece este libro. En ambos, la evocación meramente culturalista, deja paso —como en casos anteriores— a una reconstrucción biográfica, de un momento de la vida del poeta, en un encuadre suntuoso cuya descripción permite bellísimas anticipaciones de lo que sea el momento cenital del Modernismo:

BIRON EN VENECIA

Sobre la frágil onda iluminada
por el radiante sol, surca ligera
del bardo inglés la góndola dorada
desplegando a los aires su bandera.

De pie en la popa; la apolina frente
bañada en rayos, la mirada inquieta
tendida por el mar resplandeciente,
boga triunfante el inmortal poeta.

Desde los cincelados miradores
las venecianas vírgenes hermosas
fijan en él sus ojos seductores
y le mandan sonrisas amorosas.

Y sueñan por la noche, enamoradas,
con la canción del bandolín sonoro,
el recio combatir de dos espadas
y el choque alegre de las copas de oro (19).

(18) Pág. 131. En el mismo libro figura también un soneto titulado *Hamlet* (pág. 137).

(19) Pág. 87. En otro poema titulado *Leyenda de Byron* (págs. 111-112) el poeta, como lo hizo en su primer libro, con el tema de Otelo, evoca al libro con la misión de *galeoto* incitador de las pasiones, tal como Dante en los amores de Paolo y Francesca.

Pero más sorprendente todavía es la anticipación temática que supone el poema *Ultima noche de Edgardo Poe*, «aquel celeste Edgardo» que encontraremos más tarde en la poesía de Rubén. Hoy sabemos bien lo que Poe representó para aquel momento, a través de la proyección sobre Baudelaire de sus teorías poéticas. Pero, con todo, sorprende al penetrar en el alma devastada del tremendo poeta americano. El poema es muy extenso. Copiaré el primer grupo de estrofas:

En el vaso tallado y luciente
fulgura el ajeno,
como el ojo de un tigre o las ondas
de un lago sereno.

Bebe ansioso el licor de esmeraldas
el vate bohemio,
el cantor de Eleonora, y se abisma
en plácidos sueños.

De repente, fantástica, surge
del vaso de ajeno,
una virgen de túnica verde
y rostro siniestro.

Sus pupilas están apagadas
como un astro muerto,
y en sus lívidos labios la risa
parece un lamento.

Es la virgen la horrible Locura
que abraza al bohemio,
y se lanza con él a un abismo
terrible y negro.

La dimensión culturalista de Manuel Reina va, como se advierte, progresando, hasta el punto —que ya conocemos— de imprimir en 1899, una obra poética

entera bajo el título de *El jardín de los poetas* (20). Es un auténtico despliegue de evocaciones literarias en el que están representadas todas las literaturas. Así hay poemas dedicados a Grecia —*Juventud de Homero, Anacronte, Esquilo*— a Roma— *Catulo, Adolescencia de Virgilio, Odisea*—; La India —*Muerte de Kalidasa* y Persia —*Firdusi, Hafiz*—; Italia —*Dante, Tasso, Leopardi*; Inglaterra —*El sueño de Shakespeare, Milton y Débora, Shelley*—; Francia —*Andrés Chénier, Béranger, Victor Hugo, Juventud de Musset*—; Rusia —*Pusquin* (sic) y Alemania —*Goethe en Weimar*. La literatura española está representada por seis evocaciones líricas dedicadas a *Jorge Manrique, Garcilaso, Góngora, La musa de Lope de Vega, Calderón, A Espronceda*.

Como ya hemos señalado los distintos procesos de alusión que caracterizan sus obras, no habremos de insistir en ellos, porque la brevedad se nos impone.

Algunos de los poetas representados en este *Jardín* habían sido ya evocados, como ya hemos visto. Significan un panorama amplio y a la vez limitado que se aproxima bastante a la selección que aparecía en el *William Shakespeare*, de Victor Hugo. Lo que suele hacer, en cada nueva evocación el poeta, es ampliar el vuelo de sus evocaciones. Así los doce versos del retrato del propio Hugo en *Cromos y acuarelas* se convierten en *El jardín de los poetas* en una amplia enumeración de cincuenta versos repartidos en briosos serventesios. El entusiasmo por la fuerza victohuguesa es el mismo:

Hugo, el titán, detuvo con su frente
negra nube de cóleras preñada,
y al trueno arrebató su voz rugiente
y a la centella su fulmínea espada (21).

Es curioso señalar, con todo, el proceso de mimetización con que Reina se aproxima a sus modelos; y así

(20) Madrid. Imprenta de los Hijos de G. Hernández, 1899.

(21) Pág. sin núm.

su evocación de *Dante* se produce en tercetos endecasílabos, o en *Jorge Manrique*, utiliza la estrofa de pie quebrado. O toma textos del poeta recordado insertándolos oportunamente. Así en *A Espronceda*

¡Cuantas veces te vi, bello y triunfante
coronada la sien de intensa lumbre,
bizarro el ademán, la voz tonante,
arengado a la inmensa muchedumbre!

o convertido en capitán pirata
sentado alegre en la risueña popa
y mecido por mar de azul y plata,
divisando *Asia a un lado, al otro Europa* (22).

Es curioso recoger, por otra parte, ecos muy finos de poetas no inscritos en el famoso catálogo de los genios que Victor Hugo trazara. La evocación del mundo oriental —*Kalidasa, Firdusi, Hafiz*— es de primera mano. Algunos poemas como *Milton y Débora* y *Shelley* suponen un conocimiento de la literatura inglesa poco habitual en su tiempo. El retrato de *Pushkin*, con su romántico final en desafío, o la descripción de *Goethe en Weimar*, rodeado de sus personajes femeninos que se acercan a besarle; el eco de la *Juventud de Musset*, con la silueta de Mimi Pinson, son otros tantos ejemplos de buen acierto en el manejo de una poesía culturalista que Manuel Reina fue, entre nosotros, el primero en acometer (23)

(22) Ed. cit. pág. 129.

(23) Como dato curioso complementario, recordaré que entre otros de sus libros *Rayo de sol*, 1897, lleva a los versos las nociones de la preceptiva:

Nació el *Idilio* de serena frente
y rostro juvenil, que el sol colora,
a la orilla de fuente bullidora
que engalana un rosal resplandeciente;
la dulce *Anacreóntica* riente,
de la espuma del vino embriagadora,
y la *Egloga* feliz, con faz de aurora,
en el seno de un bosque floreciente.

Y todavía, aunque parezca a destiempo, quiero fijar otra anotación. El parnasianismo de Reina, a diferencia del de sus contemporáneos —y, sin duda, modelos— franceses, tienen un trasfondo subjetivo como lo demuestran los ejemplos en los que una evocación culturalista se conecta con un sentimiento personal del autor. Al contrario de la fría noción de «distancia» que encontramos en los poemas de Heredia o de Leconte de L'Isle, Reina trasvasa su alma al texto evocado y se deja penetrar por él. Servirá de ejemplo significativo el soneto *A Horacio*, con que se cierra, *El jardín de los poetas*:

En la profunda copa reluciente
de tus versos dorados, gran latino,
el néctar de tu numen peregrino
bebió mi corazón adolescente.

Tú me enseñaste a amar el bien presente,
las hermosas de cuerpo alabastrino,
la sagrada amistad, el áureo vino,
el verde campo, el patriotismo ardiente.

Tú, en horas de cansancio y amargura,
mitigaste mis lúgubres dolores
con tus máximas llenas de dulzura.

Por ti yo desdeñé pompas y honores,
y soy feliz con mi existencia oscura
entre pájaros, árboles y flores.

La pálida *Elegía* —tierno y puro
corazón desgarrado por abrojos—
surgió de un sauce entre el ramaje oscuro;
el *Madrigal*, en frescos labios rojos,
y al borde del troyano roto muro,
la *Epopéya* marcial de fieros ojos.
(*Lección de poética.*)

II

Las biografías que poseemos de Rubén Darío, acrecentadas con nuevos datos en ocasión del centenario de su nacimiento, coinciden en aseverar su inagotable curiosidad lectora. Es proverbial el dato de que, niño todavía, trasegó todos los volúmenes de la Biblioteca de Autores Españoles; y la exhumación de sus primeros versos, realizada con método ejemplar por Alfonso Méndez Plancarte (1), permite ir siguiendo en ellos el rastro de sus lecturas, desde la adolescencia. En el poema que, siendo un niño de catorce años, leyó en la inauguración del «Ateneo» de León (15 de Agosto de 1881) exclama, retórico y solemne:

Miro entre luces brillantes
lleno de entusiasmo y gozo
el aspecto majestuoso
del gran Miguel de Cervantes... (2).

citando a continuación a Virgilio («de Virgilio el blando acento») a Milton, a Voltaire y, ciertamente, por necesidad de la rima aguda en ó, a Mirabeau. El elemento culturalista asoma a cada paso. En un extenso poema,

(1) *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 10.^a edición, 1967.

(2) Ed. cit. pág. 17.

fechado en 1882, titulado «El libro» se intenta, en décimas nada menos, que un esquema de la historia de la literatura universal, en el que aparecen, desde Sócrates a Renán, los nombres de los escritores que habían impresionado su alma adolescente (3). Así, por ejemplo, esquematiza, pintolescamente, su entusiasmo:

¿Y qué es el libro? Es la luz;
es el bien, la redención,
la brújula de Colón,
la palabra de Jesús;
las frases de Cormenin,
acentos de Girardin,
las comedias de Molière,
carcajadas de Voltaire,
consejos de Aimé-Martin.

Del mismo año 1882 es un poema de mayor interés, que ha sido estudiado ahora, por primera vez, por Concha Zardoya (4). Es un extenso trabajo lírico (5) en el que Darío va imitando los diversos estilos de nuestra poesía: los monorrimos asonantes de la fábula del Poema del Cid; el tetrástrofo arcaizante de Berceo; la copla de arte mayor de Juan de Mena; el verso rápido de Santillana; el compás de las coplas de Manrique; el balanceo del endecasílabo garcilasiano; las liras leoninas y herrerianas; el ritmo gracioso de la letrilla lopesca o gongorina; la hermosura clausa de los sonetos de Quevedo; la décima de Espinel; el redoble del romance en Calderón y la alusión final, en suma, a los grandes poetas del XIX español e hispanoamericano. Se trata, como se ve, de un gracioso ejercicio retórico que acredita la impregnación libresca de su poesía. Esta exaltación culturalista halla bien pronto el claro espejo donde inspirarse: el ejemplo de Victor Hugo.

(3) Ed. cit. págs. 29-55.

(4) En «Papeles de Son Armadans», agosto-septiembre de 1967, páginas 229-270.

(5) P. C. ed. cit. págs. 258-267.

La influencia de Victor Hugo sobre Rubén Darío es una constante en la crítica desde el libro clásico de Erwin K. Mapes (6) hasta el más reciente de Salvador Aguado-Andreut (7). A diferencia de lo que acontece con el culto a otros poetas, el de Victor Hugo se mantiene incólume desde su juventud posromántica hasta su madurez modernista. Los aspectos de esta influencia son múltiples, y van desde el uso del alejandrino victor-huguesco recogido a través de Gavidia (8) hasta numerosos aspectos de su francofilia mental (9).

De momento, anotemos el primer impacto en Rubén Darío. Cuando Victor Hugo muere en 1885 el joven poeta de Nicaragua escribe un hermoso poema *Victor Hugo y la tumba*, que explica la emoción del Cosmos —vientos, mares, cordilleras volcánicas— ante la muerte del poeta:

¡Tumba! cierra tu puerta, no des entrada al Genio;
no quites ese faro del humano proscenio
déjanos al Pontifice que el cielo nos envió.
La Tumba, entre el sonante coro inmenso, callaba.
El mundo estaba atónito. Francia, madre, lloraba.
De pronto el infinito su velo descorrió.

Y en grupo sacrosanto, Job, Esquilo y Homero,
Tácito, Juan y Pablo, Juvenal el severo,
Alighieri, Cervantes y Rabelais en la luz
increada envueltos, todos los Genios que pasaron
fijos en Victor Hugo, de súbito se alzaron;
y sobre todos ellos, se veía a Jesús (10).

(6) *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925.

(7) *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1966, especialmente págs. 25-58.

(8) V. mi artículo *Gavidia y Rubén Darío*, en «La Nación» de Buenos Aires, junio de 1967.

(9) Véase para esta cuestión el libro de Ch. Renouvier: ya citado.

(10) P. C., ed. cit., págs. 394-395.

Basta cotejar esta lista: es la misma, aproximadamente, que figura en el *William Shakespeare* de Victor Hugo.

★ ★ ★

Pero soslayando el resto de la producción juvenil de Darío, nos interesa seguir esta línea de lírica de tema culturalista, a partir de la obra que Rubén recogió en volumen; a partir, por lo tanto, de *Epistolas y Poemas*, aparecido en Managua en 1885, cuando el poeta tenía dieciocho años. El lastre escolar y retórico de estos versos es indudable. También el de sus lecturas, sostén de su formación interlectual que lamenta la ausencia de la gran tradición humanística («ya no se oye de Esquilo la palabra», «calló el rabel de Teócrito apacible») porque

hoy el rayo de Júpiter Olímpico
es esclavo de Franklin y de Edison;
ya nada queda del flamante torso,
y el ruin Champagne sucedió al Falerno (11).

Así sus poemas *A Ricardo Contreras*, *A Juan Montalvo*, *A Emilio Ferrari*, *Erasmus a Publio* y el ya citado *Victor Hugo y la tumba* (12) están cuajados de recuerdos librescos. El tono es amplio, farragoso y didáctico; y la forma, neoclásica. En su poema *El Porvenir*, dentro del mismo volumen, las alusiones «literarias abundan». El verso

Cristo y Job, Juan y Homero, Esquilo y Dante (13).

nos coloca en la letanía victor-huguesa de los genios, aflorada en *William Shakespeare* y estudiada en otro lugar. El poeta, desde su hogar centroamericano, exalta la raíz humanística y europea de su cultura.

(11) Poesías Completas, ed. cit. pág. 332.

(12) Ed. cit. págs. 333 a 395.

(13) Ed. cit. pág. 382.

Y Europa, la altanera,
la tierra de los sabios;
Europa, pitonisa y mensajera,
siempre con buenas nuevas en los labios;
donde Voltaire rió, y habló Cervantes.
Y nacieron los Shakespeares y los Dantes;
esa diosa que tiene
por brazo a Londres y a París por alma
y que en Roma y Madrid frescos mantiene
¡Oh poetas! laurel y mirto y palma (14).

El tono intimista de los libros subsiguientes (*Abrojos*, 1887; *Rimas*, 1887) o el deliberadamente «exterior» del *Canto épico a las Glorias de Chile* (1887) no se presta a la temática que exploramos.

A la luz de estas consideraciones cobra sentido cuanto en la obra posterior de Rubén Darío tiene como tema la poesía misma. Así, en *Azul...* por ejemplo, los seis sonetos, que dedica a Leconte de Lisle, Catulle Mendes, Walt Whitman, J. J. Palma, Parodi y Salvador Díaz Mirón. El título general de estos sonetos —*Medallones*— (15) implica una voluntad de reducir a síntesis escultóricas la personalidad de estos seis poetas. Cada uno de estos poemas es un esfuerzo admirable, que a veces se concentra todavía en un verso o dos:

Leconte de L'Isle:

Se ve en tu poesía la selva y el león

Catulle Mendes:

sus músculos de atleta soportan la armadura
pero él busca en las bocas rosadas leche y miel

Walt Whitman:

en su país de hierro vive el gran viejo
bello como un patriarca, sereno y santo

(14) Ed. cit. pág. 385.

(15) Poesías Completas, ed. cit. págs. 537-540.

J. J. Palma, de cuya música dice:
ella al cantor ofrece la septicorde lira
o, rítmica y sonora, la flauta de cristal

Parodi:
cantó el valor, un astro; y la virtud, un lis

Y Salvador Díaz Mirón, finalmente:
van tus rudas estrofas jamás esclavas
como un tropel de búfalos americanos.

La fórmula del soneto, como ente capaz de recoger, en la soberbia clausura de sus catorce versos, todo el proceso de creación de una mente nos llevaría a analizar los otros ejemplos que la obra de Rubén nos proporciona.

Sólo su brevedad queda superada por la prodigiosa síntesis de su décima sobre Campoamor, sin duda obra juvenil del poeta, aunque sólo tardíamente incluida en libro (*El Canto Errante*, 1907)

Este del cabello cano
como la flor del armiño
juntó su candor de niño
a su experiencia de anciano;
cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón
abeja es cada expresión
que, saliendo del papel,
deja en sus labios la miel
y pica en el corazón.

Bastaría recordar, como arquetipos de su obra de madurez, los dos prodigiosos sonetos dedicados a Valle Inclán; que empiezan «Marqués (como el divino lo eres te saludo)» (*Cantos de vida y Esperanza*) y «Este gran Don Ramón de las barbas de chivo» (*El canto errante*). El primero procede por alusión metafórica, y refleja la figura de Bradomín en el espejo de una sensación del

otoño en París. El segundo, en cambio, es una formidable síntesis de la doble vertiente angélica y demoníaca de Valle-Inclán, reducida en dos versos:

el cobre de sus ojos por instantes fulgura
y da una llama roja tras un ramo de olivo

y culminada, con la salvación ascética, en el final:

yo la he visto arrancarse del pecho la saeta
que le lanzan los siete pecados capitales (16).

Para mi gusto, el mejor resultado de reducir la etopeya de un genio a los catorce versos de un soneto nos lo ofrece Rubén en el que dedica a Cervantes (17). Poema bellissimo, en el que la ortodoxia del endecasílabo se quiebra en tres heptasílabos (7^o, 11^o, 12^o) dotando a la estrofa conjunta de una rápida, sinuosa vitalidad, y estableciendo el viaducto de la gracia lírica entre el escritor evocado y el poeta que lo describe:

El es la vida y la naturaleza;
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza (18).

Menos intensidad definitoria tiene el soneto dedicado a Juan Ramón Jiménez, escrito en 1900 (*Poesías Completas*, p. 1003), y que contiene sólo una deliciosa estampa augural para el joven poeta (18 bis). Análogamente el soneto de la misma fecha, dedicado a Amado Nervo (ed. cit., p. 1003).

En *Prosas Profanas* (1869) los elementos culturalistas

(16) Para un estudio más demorado de este soneto, ver Salvador Aguado Andreut: *Por el mundo poético de Rubén Darío*, Guatemala, 1966, páginas 61-62.

(17) *Un soneto a Cervantes*, (Cantos de Vida y Esperanza).

(18) *Poesías Completas*, pág. 665.

(18 bis) Lo estudia Aguado Andreut en el mismo libro (págs. 71-82).

afloran desde las «Palabras Liminares» con las tan conocidas alusiones:

«El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este es Garcilaso, este Quintana». Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine!)»

La glosa nos da, paladinamente, el enfrentamiento de los valores «raros» —místicos, barrocos—, por encima de los «clásicos» en el sentido escolar, simbolizados, en la ocasión, por Garcilaso y Cervantes.

En el interior de los poemas, Verlaine alcanza la primacía:

Verlaine es más que Sócrates y Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte (19).

Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó (20).

y especialmente en su espléndido *Responso*, tan conocido. Las demás alusiones —Heine, Banville, D'Annunzio, Barbey [D'Aurevilly]— completan ese clima ligado al simbolismo europeo. La tradición humanística es explícita en versos como

Anacreonte, padre de la sana alegría;
Ovidio, sacerdote de la ciencia amorosa;
Quevedo, en cuyo cáliz licor jovial reposa;
Banville, insigne Orfeo de la sacra Harmonía (21).

y en las grandes *Recreaciones Arqueológicas* (I, *Friso*, II, *Palimpsesto*) o en el *Coloquio de los Centauros*.

(19) *Poesías Completas*, pág. 553.

(20) Id. pág. 619.

(21) *Poesías Completas*, pág. 618.

Finalmente, el mundo literario cobra eficacia poética en un aspecto nuevo: la evocación de la poesía medieval castellana en *Cosas del Cid* (22) *Al Maestre Gonzalo de Berceo* (23) y el grupo de «pastiches» cuatrocentistas que denomina *Dezires, layes y canciones* (24). Estas evocaciones se proyectarán en la lírica castellana posterior, como veremos. En *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) lo francés:

con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo (25)

parece quedar atrás. Queda, incluso, más en segundo término lo libresco. Aparte de los dos formidables sonetos —al Marqués de Bradomín y a Cervantes, ya comentados— lo vital, la presencia de los grandes mitos, la interrogación del futuro, tienen más fuerza y la geografía se ciñe preferentemente a lo español como forma de vida. El gongorismo que transmite su trilogía de sonetos *Trébol*, es, como ha demostrado Dámaso Alonso más bien superficial, eco del casi fantástico conocimiento de Verlaine (26). Todo el libro da la impresión de un proceso de interiorización en el que lo cultural deja paso a una meditación más honda y reflexiva. Incluso los mitos se contraponen a la realidad.

Lo mismo podríamos decir de *El canto errante* (1907) cuyos poemas son menos culturalistas todavía, a pesar de que en este libro se incluye el espléndido segundo soneto a Valle-Inclán Inclán («Este gran don Ramón de las barbas de chivo») ya comentado, o un repertorio emocional de lecturas como el que se incluye en *Dream*:

(22) Ed. cit. págs. 606-607.

(23) Ed. cit. pág. 621.

(24) Ed. cit. págs. 609-614.

(25) *Poesías Completas*, pág. 627. Hugo aparece de nuevo en:

— ya Hugo a Grant lo dijo (pág. 640)

— y a Juan ante quien Hugo se queda estupefacto (pág. 665).

— ¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla,

— dijo Hugo— (pág. 668).

(26) Dámaso Alonso: en *Homenaje a Miguel Artigas*, Madrid, 1935.

Shakespeare va por la floresta,
Heine hace un «lied» de la tarde...
Hugo acompasa la fiesta,
«chez Thérèse». Verlaine arde

en las ramas de las rosas,
alocado y sensitivo
y dice a las ninfas cosas
entre un querubín y un chivo.

Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño:
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.

Nerval suspira a la luna.
Laforgue suspira de
males de genio y fortuna.
Va en silencio Mallarmé (27).

Delicioso poema en el que cada uno de los escritores citados se acompaña de una síntesis fulminante de crítica impresionista, en la que Rubén Darío muestra su magisterio impar.

Pero el mejor retrato lírico —prosopografía y etopeya— es el que dedica a *Antonio Machado*, publicado en 1907.

Como la personalidad machadiana no ha hecho si no empezar a desplegarse, el poema nos impresiona profundamente. El poeta de Nicaragua habla del poeta de España como si éste hubiese atravesado el umbral último de su existencia. A esta perspectiva, la figura de Antonio Machado aparece como refractada en dos haces lumínicos o, por mejor decir, en una zona de luz y otra de sombra.

(27) *Poesías Completas*, págs. 732-733.

Misterioso y silencioso
iba una vez y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.

Cuando hablaba tenía un dejo
de timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
casi siempre se veía arder.

Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.

Las maravillas de la vida
y del amor y del placer,
cantaba en versos profundos
cuyo secreto era de él.

Montado en un raro Pegaso
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses;
ellos le salven siempre. Amén (28).

Los elementos caracterizadores nos desconciertan un poco, no cuando nos presenta el predominio de lo mental sobre lo formal, ni cuando nos ofrece una visión ambidextra —hombre de leones y de corderos— sino cuando lo vincula a una sensorialidad —«y del amor y del placer»— más bien escasa en su poesía. Su fuga final —¿alusión a su ausencia encastillada en la remota Soria?— nos emociona por la premonición de su muerte, en el que el «raro Pegaso» fue su patético destino final de exilado, para aquel último viaje para el que se deseaba «ligero de equipaje», «casi desnudo como los hijos de la mar».

(28) *Poesías Completas*, pág. 743.

No queremos terminar las anotaciones a «El Canto Errante» sin recordar el material de crítica impresionista que hallamos en la deliciosa *Epístola a la Señora Lugones*. En la que encontramos junto a una preciosa serie de elementos autobiográficos y de una succulenta sucesión de paisajes líricos, una devoción a las letras de Cataluña y de Mallorca, que se inicia con Ramón Llull, cuyo retrato lírico ocupa cerca de treinta de los versos alejandrinos del poema, y se nutre de alusiones a Verdagner y a Santiago Rusiñol (29). La amplia visión luliana de Darío, es antigua en su conciencia, y se adorna de universalidad

De los hondos espíritus es de mis preferidos.
Sus robles filosóficos están llenos de nidos
de ruiñón. Es otro y es hermano del Dante
¡Cuántas veces pensara su verbo de diamante
delante la Sorbona vieja del París sabio! (30).

Un grupo considerable de las notaciones culturalistas de Rubén podría constituirse con las alusiones a personajes literarios —Don Quijote y Cyrano merecen sendos poemas— que a cada paso afluyen de la conciencia intelectual a la sobreconciencia lírica. El mundo de las criaturas de ficción se intercambia constantemente con las presencias reales:

A nuestro lado va la gitanilla.
Brilla
su mirada de negros diamantes
y su boca de roja es fresca;
gitanilla pintoresca,
gitanilla de Cervantes
o Esmeralda huguesa (31).

(29) Sobre las afinidades de Rubén y la cultura catalana vid G. Díaz-Plaja: *Rubén Darío y el Modernismo Catalán*, ya citado.

(30) *Poesías Completas*, pág. 751.

(31) *La canción de los osos*, en *Canto a la Argentina* (1914-*Poesías Completas*, ed. cit. pág. 843).

Y no alargaré más la serie. En la importante producción rubeniana, que él no recogió en libro, y hoy se halla incorporada a la edición de sus *Poesías Completas*, podríamos espigar el tema culturalista de amplia resonancia. Destacaré, por su importancia, su poema *Ganivet*, fechado en 1904 y la *Balada laudatoria a don Ramón María del Valle-Inclán*, que es de 1911.

El poema dedicado al patético suicida de Granada es un prodigio de síntesis intelectual, desde los versos iniciales

¡Ganivet! ¡Ganivet! ¡Hamlet tan cervantino,
hijodalgo divino
que haces melificando al Cid un Don Quijote
que traspasa los siglos...! (32)

hasta los que cierran el ímpetu de las estrofas.

¡Y tu espíritu puro, desde el cristal del río
lleno de brumas y visiones,
ascendió a la verdad, póstumo amigo mío
con el ascencimiento de las constelaciones! (33).

La *Balada Laudatoria* completa el grupo de poemas rubenianos a Bradomín. Una estrofa de diez versos de rima consonante, ABABBCCDDC, es decir, con el juego de rimas de la espinela, se separa del modelo preceptivo por abandonar el octasílabo para jugar, alternativamente, con dodecasílabos y endecasílabos. El ritornello de cada estrofa es *Don Ramón María del Valle-Inclán*, endecasílabo sonoro que cierra una serie de evocaciones de la Galicia misteriosa, cara a Bradomín. Es interesante el uso de un onomástico y unos gentilicios completos constituyendo un verso (34), como

(32) *Poesías Completas*, pág. 1009.

(33) Id., id. pág. 1011.

(34) Recuérdese como antecedente, sin duda casual, el principio de la *Epístola* de Manuel de Palacio, cuyo primer verso reza «señor Don Armando Palacio Valdés», dodecasílabo que da la pauta para el resto del poema.

precedente de Unamuno o Machado que fabricarán unidades versales exclusivamente con toponímicos. Por lo demás, la *Balada* no alcanza la fuerza definitoria de los sonetos, especialmente del segundo, de los que Rubén Darío dedicó a Valle-Inclán.

12

El culturalismo aparece en la obra de Manuel Machado como una pululante presencia, en pugna pertinaz con la efusión lírica radical del poeta.

*Porque ya
Una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...*

*«Grabado», lugar común.
«Alma», palabra gastada.
«Mía...» No sabemos nada.
Todo es conforme y según (1).*

Lo cultural es, pues, un hábito transcendido al poeta, que mezcla, indiscriminadamente, el impacto emotivo de un amor, más o menos banal, y el de la obra de arte que ha pasado a construir su espíritu. Basta advertir, en efecto, la importancia del arte plástico como realización secundaria de «poesía sobre pintura» que constituye el tema de un libro completo: *Apolo, teatro pictórico* (2). La lista de los pintores elegidos, desde

(1) Cita de la edición de *Poesías. Opera lirica perfecta*. Madrid, Editora Internacional, 1924, pág. 111.

(2) Madrid, 1911, incluido en la edición anterior, págs. 161 a 190.

Botticelli y el Beato Angélico hasta Goya y Manet nos da la gama del prerrafaelismo al expresionismo, cara al movimiento modernista, que hereda esta temática, entre otros muchos, de Baudelaire, cuya inspiración española merecería un estudio riguroso. En cualquier caso, por lo que se refiere a Rubén Darío, el decisivo estudio de Arturo Marasso dejó —como ya dijimos— bien establecidas las fuentes pictóricas de su poesía. En realidad, el elemento sensorial que caracteriza las dos escuelas francesas, la parnasiana y la simbolista, tiene su correlato pictórico en el impresionismo, y —como he demostrado en otras páginas— se corresponde al «instante» plástico apprehendido fulminantemente por el poeta. Todo cuadro, al ser traducido a versión poética, se percibe como una momentaneidad detenida, como la aprehensión de una fugacidad que queda como paralizada, de una vez para siempre, en la eternidad, *tel qu'en lui même l'éternité le change*, como dice el verso famoso. La percepción poética de Manuel Machado da la impresión de captar el segundo de eternidad que en el cuadro reposa. Sea, por ejemplo, la contemplación del Carlos V de Tiziano El Emperador, a caballo, sobre los campos llenos del laurel de las batallas, se detiene un momento, un instante, ante la paleta del pintor:

*Todo es de este hombre gris, barba de acero
carnoso labio socarrón, y duros
ojos de lobo audaz, que, lanza en mano*

*recorre su dominio, el orbe entero,
con resonantes pasos y seguros.
En este punto lo pintó Tiziano (3).*

«En este punto», en un instante fugitivo, el pintor —y el poeta— sorprenden el gesto pasmado del modelo, —Felipe IV o la Infanta Margarita— de Velázquez, o la

(3) *Apolo, teatro pictórico, Poesías*, ed. cit. pág. 167.

visión de aquellarre de «Los fusilamientos de la Moncloa» de Goya.

Por lo que se refiere al culturalismo literario, Manuel Machado nos ofrece dos vertientes: una de tipo histórico y otra de testimonio contemporáneo. Los del primer grupo son evocaciones de Mío Cid —*Alvar Fáñez*—, Gonzalo de Berceo —*Glosa*—, Juan Ruiz —*Don Carnaval*—(4), y constituyen una galería que tiene su precedente en las «recreaciones» rubenianas y su continuación en las evocaciones correspondientes de Antonio Machado. Más sello personal ofrecen, a mi juicio, los retratos de personajes de la vida literaria, como Sofía Casanova, Julio Casal, Javier Valcarce (también evocado por Antonio), Alejandro Sawa, Federico Carlos Sainz de Robles, Rubén Darío, Zorrilla, Campoamor, Concepción Arenal, amén de otros escritores, más o menos frustrados, pero próximos a él en la amistad de relaciones o tertulias (5). Los «retratos» literarios de Manuel Machado trasuntan, en general, la proximidad humana del modelo, y se resuelven en la estrofa cerrada y categórica del soneto. No contienen la amplia voluta explicadora y reflexiva, el verdadero y hondo análisis crítico en verso, que encontraremos en los grandes retratos líricos de escritor que aparecen en la obra de Antonio Machado.

(4) *Poesías*, ed. cit. págs. 151-154.

(5) *Dedicatorias*, en *Poesías*, ed. cit. págs. 287-309.

Antonio Machado, en efecto, hermano y camarada en la lucha literaria, tan distinto de su hermano Manuel como acredita la confrontación de sus respectivos autorretratos poéticos, es un prodigioso retratista literario. Su técnica no es la del impacto instantáneo, la reproducción de la figura detenida un momento, sino que el poeta procede, como didácticamente, para ir explanando su pensamiento. Recordemos que, para nosotros, el Modernismo rinde culto a la «instantaneidad», mientras el Noventa y Ocho se caracteriza por la meditación del Tiempo. Por esta razón, Manuel Machado más afín a la estética modernista, se conforma con ofrecer el destello fugaz, la aprehensión de la figura entrevista un momento, mientras que Antonio, progresivamente inserto en los modos del Noventa y Ocho, no se conforma con menos de una exploración sucesiva del devenir en el personaje seleccionado.

La temática culturalista en la lírica de Machado va ligada, como es lógico, a las divagaciones estéticas de Juan de Mairena. Si el temporalismo es valorado en Jorge Manrique —«la emoción del tiempo es todo en la

obra de Don Jorge» (1)— hallaremos la versión lírica en el Machado de las *Soledades*:

*«Nuestras vidas son los ríos
que van a dar de la mar
que es el morir»; ¡Gran cantar!*

*Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.*

*Dulce goce del vivir
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar (2).*

La poesía española, vista por la poesía de Antonio Machado, se inicia con una evocación de Gonzalo de Berceo, cuya estimación se debe en este momento, no sólo a la edición de su vocabulario (3), sino a la evocación gozosa, del retrato vitalísimo que Menéndez Pelayo había hecho del monje benedictino, escribiendo en su celda, en el tomo correspondiente de su *Antología de poetas líricos castellanos*, de 1891. La ya comentada devoción de Rubén Darío por Berceo es evidentemente el precedente inmediato del poema machadiano, como se percibe desde el comienzo del poema; lleno también de las resonancias medievales típicas.

*El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
que yendo en romería acaeció en un prado
y a quien los sabios pintan copiando un pergamino (4).*

El mundo clásico, presente en alusiones a la mitolo-

(1) El «arte poética» de Juan de Mairena, en *Poesías Completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1955, pág. 351.

(2) Ed. cit. pág. 73.

(3) El ya citado de Rufino Lanchetas.

(4) Ed. cit. pág. 245. El medievalismo aparece como noción de contraste: «Castilla no es aquella tan generosa un día —cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía...»— (pág. 107).

gía —Atenea, Deméter, Proserpina— (5), sólo aparece, en el plano de su proyección española en frecuentes alusiones a lo cervantino (6), a los místicos castellanos (7). Ninguna anotación respecto a los poetas del siglo XIX.

En cambio, el mundo contemporáneo del escritor ofrece una amplia gama de juicios poéticos: *A Don Francisco Giner de los Ríos*, que queda simbolizado en los dos versos que se ponen en sus labios

—*Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma* (8).

Al maestro Rubén Darío y *A la muerte de Rubén Darío* son dos poemas antológicos. El primero intenta el epigrama crítico:

*Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
de otoño de Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard (9) en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un ultramar de sol, nos trae el oro
de su verbo divino* (10)

el segundo, la famosa elegía que cierra con los versos

*nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan* (11).

He hecho notar en alguna ocasión el carácter mental, reflexivo, que adquiere el tema de Castilla en la etapa en que Antonio Machado se instala en Baeza (12). Un

(5) *Olmo del camino*, ed. cit., págs. 249-254. «¡Ah, cuando yo era niño —soñaba con los héroes de la Iliada!» (pág. 209).

(6) *La mujer manchega*, págs. 200-202, *España, en paz*, págs. 237-240.

(7) «¡Teresa, alma de fuego—Juan de la Cruz, espíritu de llama!» (página 20).

(8) Ed. cit., págs. 225-227.

(9) Ver *Glosando a Ronsard y Otras rimas* (ed. cit., págs. 304-306).

(10) Ed. cit. pág. 241.

(11) Ed. cit. pág. 242.

(12) V. *Antonio Machado en Baeza*, en *Las lecciones amigas*, Buenos Aires, Edhasa, 1967.

cierto proceso de distanciamiento, que otorga una perspectiva al recuerdo, y lo trasiega a través de textos literarios. Así el libro «Castilla» de Azorín, produce un primer texto poético, que evoca al escritor, melancólico, en la venta de Cidones «en la carretera que va de Soria a Burgos» (13) y en otro, más conocido, que titula (*Desde mi rincón*), *Elogios*, en el que la temática noventayochista de la Meseta se despliega con majestuosa amplitud y que termina con ese retrato espléndido de Azorín:

*¡Oh, tú, Azorín, que de la mar de Ulises
viniste al ancho llano
en donde el gran Quijote, el buen Quijano,
soñó con Espladianes y Amadises;
buen Azorín, por adopción manchego,
que guardas tu alma ibera,
tu corazón de fuego
bajo el recio almidón de tu pechera
—un poco libertario
de cara a la doctrina,
¡admirable Azorín, el reaccionario
por asco de la greña jacobina!—;
pero tranquilo, varonil —la espada
ceñida a la cintura
y con santo rencor acicalada—,
sereno en el umbral de tu aventura! (14).*

Prodigioso retrato de Azorín, que debe complementarse con el que figura en el soneto, que le retrata ya en los dos cuartetos iniciales:

*La roja tierra del trugal de fuego,
y del habar florido la fragancia,
y el lindo cáliz de azafrán manchego
anó, sin mengua de la luz de Francia.
¿Cuya es la doble faz, candor y hastío,
y la trémula voz y el gesto llano
y esa noble apariencia de hombre frío
que corrige la fiebre de la mano?*

(13) *Poesías Completas*, ed. cit. págs. 172-173.

(14) Ed. cit. págs. 234-235.

Para terminar buscando un fondo a la silueta prócer:
un pueblecito recortado en la llanura

¡la aguda torre en el azul de España! (15).

De esta serie son los poemas *Al joven meditador José Ortega y Gasset* (16), *A Xavier Valcarce* (17), *A Juan Ramón Jiménez* el de «la lira franciscana» (18), *A Narciso Alonso Cortés* (19), *A la novela Flor de Santidad*, de Valle-Inclán dedica un conocido soneto en alejandrinos (20) que no logra superar el precioso retrato que cincela en otro soneto, retrato del autor.

*Plúrima barba al pecho te caía
(yo quise ver tu manquedad en vano)
sobre la negra barca aparecía
tu verde senectud de dios pagano* (21).

Señalemos los sonetos titulados *Pío Baroja* (22), *Ramón Pérez de Ayala* (23) o *A Eugenio D'Ors* (24).

La capacidad de un juicio fulminante, esquematizado en unos pocos versos es bien visible. Así Baroja:

*En Londres o Madrid, Ginebra o Roma
ha sorprendido ingenuo paseante,
el mismo «tedium vitae» en vario idioma,
en múltiple careta, igual semblante.*

*Atrás las manos enlazadas lleva,
y hacia la tierra, al pasear, se inclina;
todo el mundo a su paso es senda nueva,
camine por desmonte o por ruinas.*

(15) Ed. cit. págs. 308-309.

(16) Ed. cit. pág. 228.

(17) Ed. cit. págs. 228-230.

(18) Ed. cit. págs. 230-231.

(19) Ed. cit. págs. 242-243.

(20) Ed. cit. pág. 243.

(21) Ed. cit. pág. 313.

(22) Ed. cit. pág. 303.

(23) Ed. cit. pág. 303.

(24) Ed. cit. pág. 321. También *Francisco Grandmontagne*, es objeto de un amplio poema, con motivo del homenaje que le tributaron los escritores de Madrid, a su regreso de la Argentina.

o Pérez de Ayala, a quien observa:

resoluto
el ademán, y el gesto petulante
—un si es no es— de mayorazgo en corte;
de bachelor en Oxford, o estudiante
en Salamanca, señoril el porte

o Eugenio D'Ors, al instalarse en Madrid, en 1921,
después de su ruptura con la cultura catalana oficial:

Y él aceptó la oferta, porque sabe
cuanto de lejos, cerca le tuvimos
y cuanto exilio en la presencia cabe.

Los temas literarios, o mejor librescos, aparecen
constantemente en el Machado de la madurez:

Anochece,
el hilo de la bombilla
se enrojece,
luego brilla,
resplandece,
poco más que una cerilla.
Dios sabe dónde andarán
mis gafas... entre librotos,
revistas y papelotes,
¿quién las encuentra?... Aquí están.
Libros nuevos. Abro uno
de Unamuno.
¡Oh, el dilecto,
predilecto
de esta España que se agita,
porque nace o resucita!
Siempre te ha sido: ¡Oh Rector
de Salamanca!, leal
este humilde profesor
de un instituto rural.
Esa tu filosofía
que llamas diletantesca,
voltaria y funambulesca,
gran don Miguel, es la mía.

Agua del buen manantial,
siempre viva,
fugitiva;
poesía, cosa cordial.
¿Constructora?
—No hay cimiento
ni en el alma ni en el viento—.
Bogadora,
marinera,
hacia la mar sin ribera.
Enrique Bergson: *Los datos
inmediatos
de la conciencia*. ¿Esto es
otro embeleco francés?
Este Bergson es un tuno;
¿verdad, maestro Unamuno?
Bergson no da como aquel
Immanuel (25)
el volatín inmortal;
este endiablado judío
ha hallado el libre albedrío
dentro de su mechinal.
No está mal:
cada sabio, su problema,
y cada loco, su tema.

La proyección de los saberes filosóficos de Antonio Machado alargaría en exceso nuestra investigación. Reducidos a los términos de un aficionado a la filosofía (26), lo que aparece en sus versos es un curioso ejemplo de destello mental, de eco lírico menor de una problemática que encuentra en la expresión poética proverbial el cauce necesario y suficiente.

(25) Cfr. «fue Kant un esquilador
de las aves altaneras
toda su filosofía
un *sport* de cetrería», (págs. 215-216).

(26) Julián Marías ha demostrado que su conocimiento de la filosofía existencialista europea no iba mucho más allá del que le proporcionó la edición castellana de cierto manual de divulgación.

El análisis de la vertiente culturalista de la lírica de Unamuno es extraordinariamente revelador. Es un ejemplo señero de la indiscriminación entre las vivencias intelectuales y afectivas, capaces, unas y otras, de alimentar el soplo poético. En el caso presente en mayor medida, puesto que llegamos a la conclusión de que el tema intelectual es, en Unamuno, de tal modo preponderante, que invade toda su producción. ¿Se ha pensado, por ejemplo, en la importancia que lo libresco tiene en los personajes de las novelas de Unamuno? Tomad a los protagonistas de «Amor y Pedagogía» de «Niebla», de «Abel Sánchez», de «San Manuel Bueno», de «La novela de don Sandalio». Todos son lectores y en todos ellos ha influido la lectura. La caricatura del culturalismo está en don Fulgencio Entrambosmares, como la versión patética de una preocupación intelectual está en el protagonista y el antagonista de «Niebla», es decir, en el propio Unamuno. ¿Y cómo no recordar que Joaquín, el iracundo personaje de «Abel Sánchez», declara que el factor desencadenante de su pasión fue la lectura del «Caín» de Lord Byron? ¿Cómo olvidar el peso que las lecturas tienen en don Manuel Bueno, en Angelina y en Lázaro Carballino? *Bouvard y Pecuchet* y *Robinson Crusoe* ¿no

están en la raíz de «*La novela de Don Sandalio*»? ¿Y, en último término, qué es el quijotismo vital de Unamuno sino la literatura reflejo de un personaje, a su vez, transido de literatura?

No se le de más vueltas. En Unamuno lo vital es lo intelectual. Se mueve entre libros y en tertulias doctas. Una gran pasión afectiva tuvo, Teresa, y por ello su único libro de amor gira en torno de ese largo sentimiento de paz hogareña que su esposa le procuró. Lo tempestuoso, en Unamuno, está en el plano de las ideas, y éstas son las que le procuran emoción suficiente para su obra poética.

Hablar del fondo libresco en la lírica de Unamuno es cometer una redundancia. El más extenso de sus libros poéticos, *El Cristo de Velázquez*, es una explícita paráfrasis de la Escritura y de los Evangelios. El resto de su religiosidad, tan española, le llega por el camino de nuestros grandes escritores místicos, claro está que a través de su personalísima interpretación:

Juan de la Cruz, madrecito,
alma de sonrisa seria,
que sigues tu senderito
por tinieblas de miseria,

de la mano suave y fuerte
de tu padraza Teresa,
la que corteja la muerte,
la vida; ¡como te pesa! (1).

Y la visión castellana de Salamanca, se apoya en su mejor expresión literaria:

(1) *Cancionero*. Cfr. «¡esta peña gigante (España) es un camino — de Juan el de la Cruz, pétrea escala — la eterna libertad para escalar!» (*Andanzas y visiones españolas*) «Mi Teresa es española — y mi España Teresiana; — vive mi alma siempre sola — mi patria es la de mañana — Aldonza hecha Dulcinea — vuelve a Quijano Quijote; — vivirá mientras se crea — que este mundo es un islote.» (*Teresa*) «Recio Jesús ibero, el de Teresa...» (*Rosario de sonetos líricos*.)

Como poso del cielo en la tierra
resplandece tu pompa,
Salamanca,
del cielo platónica,
que en la tarde del Renacimiento,
cabe el Tormes, fray Luis meditando,
soñara (2).

El substracto intelectual de su poesía es una exigencia radical, en un poeta que, desde sus primeras expresiones se exige a sí mismo la densidad mental

Con la hebra recia del ritmo
hebreros quedan tus versos,
sin grasa, con carne prieta,
densos, densos (3)

y explícitamente rechaza lo musical

La música es reposo y es olvido
todo en ella se funde
fuera del tiempo;
toda finalidad se ahoga en ella,
la voluntad se duerme
falta de peso (4).

De ahí que sea tan fácil espigar —y yo lo he hecho en otras páginas— textos que bien claramente demuestran *El antimodernismo de Miguel de Unamuno* (5).

Las alusiones directas a los clásicos son frecuentes en la lírica unamuniana, y persisten en su obra final:

(2) *Andanzas y visiones españolas*.

(3) *Poesías*, 1907.

(4) Id., íd. cfr., «¿Arte? ¿Para qué arte? — Canta, alma mía — canta a tu modo... — pero no cantes, grita — grita tus ansias — sin hacer caso alguno de sus músicas, — y déjales que pasen — ¡son los artistas!» (*Rimas de dentro*.)

(5) *Las lecciones amigas*, Buenos Aires, Edhasa, 1967. Contra la valoración de lo sensorial, típica del modernismo, y, a juicio de Unamuno privativa de los pueblos mediterráneos. Léase su poema *L'aplec de la protesta* (*Poesías*, 1907) que termina con la conocida frase: ¡Seréis siempre unos niños, levantinos! — ¡os ahoga la estética!»

Saavedra, Lucano, Séneca,
Córdoba,
Roma, cantos en la mezquita,
Guadalquivir medita
el sueño de Abderramán (6).

La exaltación de la lengua castellana se hace siempre
a través de los grandes de su literatura:

Lengua que fue: Cervantes—la sonrisa
de la desilusión; fue viva llama
Teresa; fue Quevedo adusta risa,

y Góngora la pompa que recama
los ocasos... (7)

O bien

Palabras del idioma de Quevedo
hinchidas de dobleces de sentido...
...palabras palpitantes
de amor a quien os ama, al dulce halago
que endulzó la amargura de Cervantes (8)

y que culmina con el famosísimo soneto *La sangre de mi espíritu*:

La sangre de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuena
soberano su verbo, que no amengua
su voz por mucho que ambos mundos llene.

Ya Séneca la preludió aún no nacida,
y en su austero latín ella se encierra;
Alfonso a Europa dio con ella vida,
Colón con ella redobló la tierra.

Y esta mi lengua flota como el arca
de cien pueblos contrarios y distantes,
que las flores en ella hallaron brote
de Juárez y Rizal, pues ella abarca

(6) *Cancionero.*

(7) *De Fuerteventura a París.*

(8) *De Fuerteventura a París.*

legión de razas, lengua en que a Cervantes
Dios le dio el Evangelio del Quijote (9).

Para comprender la importancia de la vertiente culturalista en la lírica de Unamuno basta repasar, por ejemplo, los epígrafes con citas literarias de su *Rosario de sonetos líricos*, desde Aristófanes y San Agustín a Cournot y a Antero de Quental, pasando por Shakespeare y Quevedo. Estas citas significan, en general, que el poema subsiguiente desarrolla el pensamiento que en ellas se inscribe. No falta, en otros casos, la alusión culturalista e incluso pedante, así en el soneto *El contratante social*, burlándose de Rousseau:

Hombre sin patria es, bipedo implume
contratante social de Juan Jacobo,
zoon políticón, o sea en globo
un mamífero vertical...

En su soneto *La ley del milagro* asume, en síntesis, las teorías historiológicas de Cournot; y en el dedicado *A Nietzsche*, ataca al famoso filósofo germánico, al tiempo que lo define:

Al no poder ser Cristo maldijiste
de Cristo, el sobrehombre en arquetipo,
hambre de eternidad fue todo el hipo
de tu pobre alma hasta la muerte triste...

El mundo nórdico es aludido en otros poemas: Así

Cerré el libro que hablaba
de esencias, de existencias, de substancias...
¡oh Kant, cuanto te admiró! (10)

(9) *Rosario de sonetos líricos*. Cfr. otra referencia histórico-cultural en «Miel luminosa en temblador rocío — gotean por la noche las estrellas — desde el camino de Santiago, río — que en nuestro cielo va Alfonso Diez el que soñó sin brío» (Id.)

(10) *Rimas de dentro*.

y en otro lugar:

Hölderlin, Kleist, Lenau, Nietzsche,
¡ay el demonio germánico,
la locura de la niebla que se deshace al sol!
¡ay el misterio pánico
del tímpano arrebatado al Ecuador! (11).

Es fácil de percibir la correspondencia que en la lírica de Unamuno tienen los conceptos de germanismo y romanticismo. El común denominador sería Bécquer, aludido pasajeramente al recordar su idilio con Teresa:

Te recitaba Bécquer... Golondrinas
refrescaban tus sienes al volar;
las mismas que, piadosas, hoy, Teresa
sobre tu tierra vuelan sin cesar... (12)

y al que dedica este poema en su *Cancionero* final:

«Suspirillos germánicos»,
mote de Núñez de Arce,
engendraron sollozos
ibéricos; el aire
venía del nordeste,
donde a la larga sale
por San Juan el sol báltico,
viejo vikingo andante.
Sollozó en los olivos
el rayo de la tarde,
y recogió Sevilla
sus hondas soledades,
de los vándalos árticos
nostálgicos mensajes (13).

Rastrear en este *Cancionero* la presencia de elementos literarios anteriores sería tarea sencilla: Jorge Manri-

(11) *Cancionero*.

(12) *Teresa*.

(13) *Cancionero*. Los románticos no son, en general, aludidos. Curiosamente en el soneto LXXXI de *De Fuerteventura a París* recuerda al Duque de Rivas, desterrado en la capital de Francia.

que (14), San Juan de la Cruz (15); el Brocense (16), «Gil Blas de Santillana» (17), Cervantes (18), Fray Luis de León (19), Lope de Vega (20) confirman la constante culturalista que hemos esquematizado en la lírica de don Miguel.

-
- (14) «En el silencio, de noche...»
 - (15) «Juan de la Cruz, madrecito...»
 - (16) «Salamanca, Salamanca...»
 - (17) «Ay bisonte altamirano...»
 - (18) «Sueña como queda el Tajo...»
 - (19) «Ruinas perdidas en campo...»
 - (20) «Lope de Vega, claro, de improviso.»

Para continuar la visión del grupo bifronte Noventa y Ocho Modernismo, intentaremos ahora espumar la vertiente culturalista en la lírica de Valle-Inclán. Valle-Inclán, como Unamuno, es un escritor profundamente libresco. De los tres niveles de su realización literaria, los que he denominado la visión mítica, la visión irónica y la visión degradadora (1), sólo la primera, representada por las «Comedias Bárbaras», contiene el vitalismo suficiente para prescindir de recuerdos literarios anteriores, aunque en alguna medida existan, en obras de este mismo tipo, como «Flor de Santidad», reflejo constante de los medievalismos en boga en la literatura francesa de su tiempo.

Dentro de la visión irónica, fruto de un distanciamiento entre el autor y su personaje, y en la que incluyo las *Sonatas*, nada es más fácil que espigar recuerdos de lecturas, referencias a una literatura anterior. Al Marqués de Bradomín se le está viendo vivir contemplándose en el espejo de un figurín literario heredado: Casanova.

Al ceñirnos al plano lírico, la interpenetración entre

(1) Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Editorial Gredos, 1965.

poesía y teatro, nos permite ampliar el horizonte de nuestra investigación al culturalismo de sus piezas escénicas.

Empezando por *Cuento de abril*, —de ambiente medieval—, en el que el protagonista Pedro Vidal es una resonancia de un poeta provenzal, Peíre Vidal, cuyos refinados modos expresivos se confrontan con los de los adustos de la corte castellana de la condesa de Imberal. Las alusiones a la «Gaya ciencia» y al soneto italiano son muestras de culturalismo evidente:

¡Mal alcanzáis vosotras lo que es la Gaya Ciencia!
El soneto italiano es invención galana
que en el verso postrero vierte toda su esencia (2).

En la *Marquesa Rosalinda*, la segunda de sus «farsas italianas», emplazada en el siglo XVIII, las acotaciones de la obra, que van en verso, abundan en referencias literarias

Enlazaré las rosas frescas
con que se viste el vaudeville
y las rimas funambulescas
a la manera de Banville (3)
...y el abate Pandolfo, que pasea
bajo la sombra, el entrecejo enarca
meditando un soneto a Galatea
en la manera sabia del Petrarca (4).

La farsa italiana que se desarrolla ante la princesa se mueve en un plano ingrátido, desde el que lo español aparece como truculento. Así dice Rosalinda

Algún epigrama sobre la mujer
compuesto con rimas del señor Voltaire
...y al fin la pirueta al uso de Francia.

(2) Cito de la Edición de *Obras Completas*, Madrid, 1944, vol. II, página 302.

(3) Ed. cit. II, pág. 351.

(4) Ed. cit. II, pág. 353.

Teólogo de amores, amigo de abates,
galán en Versalles, paje del Rey Sol,
el Marqués sonríe de los disparates
y de los maridos del Teatro Español (5).

O exclama con deliciosa pedantería:

Y dicen que en la parla soberana
de Ovidio y Accio Plauto
habéis compuesto un auto
en donde sale de deidad pagana (6).

Otras resonancias culturalistas de la obra nos traen los personajes Juanco y Reparado, arquetipos de novela picaresca, que se oponen a los Colombinas y Arlequines de la «*commedia dell'arte*».

Un despliegue, todavía más interesante, de esta confrontación culturalista nos lo ofrece la *Farsa de la Enamorada del Rey*, también de ambiente dieciochesco, y en el que se cruza una atmósfera castellana, cervantiana, desde la decoración inicial

el patio de la venta es humanista
y picaresco, con sabor de aulas
y sabor popular de los caminos:
tiene un vaho de letras del «Quijote».
El cielo azul, las barbas amarillas,
y el hablar refranero: las Castillas (7).

«El Caballero del Verde Gabán», que personifica este ambiente, se enfrenta a «El Caballero de Seingalt», es decir, Giacomino Casanova, —cuyas *Memorias* están tan

(5) Ed. cit. II, pág. 371, cfr.

El Paje:

La Princesa Amarilis este día
brinda a la corte con la diversión
de una farsa italiana.

La Dueña:

Prefería
las comedias de antaño que escribía
don Pedro Calderón. (Id. pág. 397.)

(6) Sobre la imprecisión de la cultura clásica de Valle Inclán, véase nuestro libro, citado *ut supra*.

(7) Ed. cit. II, pág. 477.

presentes en sus *Sonatas*—, y que en la obra habla casi siempre en italiano. La alusión al libro que sirvió de fuente, aparece incluso citado literalmente en una de las acotaciones en verso. Al referirse a la estatura de Casanova dice paladinamente

(No penséis que el consonante
fuerza a decir talle gigante.
Parece un ripio y no lo es.
Casanova en algún capítulo
de las «Memorias», hace título
de su estatura de seis pies) (8).

Otro aspecto de la temática culturalista de la obra nos ofrecen las alusiones a la Real Academia Española, cuya actualización irónica he intentado desvelar en otro lugar, y que tienen indudablemente relación con el sueño valleinclaniano de entrar en la Corporación.

Finalmente, recordaré que en *La enamorada del Rey* existe un intento genial de caracterización de la estética universal en dos vertientes, la intelectual y la realista

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura
y alusión, logaritmos de la literatura.
El otro, realidades como el mundo la muestra,
dicen que así Velázquez pintó su obra maestra (9).

Las resonancias culturalistas pueden espigarse en muchos de sus esperpentos: el honor calderoniano, ridiculizado en *Los cuernos de don Friolera* (10) o el tema

(8) Ed. cit. II, pág. 497.

(9) Ed. cit. II, pág. 511.

(10) «Una forma popular judaica —dice Don Estrafalarío— como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la palabra. La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento pero no es dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática» (O. C. II, 1705). Al final de la obra dialogan Don Manolito y Don Estrafalarío: «D. E. —Este es el contagio, el vil contagio, que baja de la literatura al pueblo. D. M. —De la mala literatura, Don Estrafalarío. D. E. — Toda la literatura es mala. D. M. —No me opongo. D. E. —¡Aún no hemos salido de los libros de caballerías! D. M. —¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote? D. E. —Ni Don Quijote a las guerras coloniales...» (id. págs. 1807-1808).

de la Degollación de San Juan en *La cabeza del Bautista* (II).

Un notable contexto de resonancias culturales hallamos finalmente en *Luces de Bohemia*, magistralmente estudiado por Alonso Zamora Vicente. Las alusiones al Modernismo, en los personajes de la Escena Cuarta, reunidos en la Buñolería Modernista, son un prodigio de reconstrucción de los tópicos de esta escuela. La Escena Decimocuarta, en la que aparece Rubén Darío dialogando con el Marqués de Bradomín es un complemento de la galería en la que reconocemos a Alejandro Sawa, Francisco Villaespesa, Pedro Luis de Gálvez y otros escritores de la época, con su propia mitología y sus denuestos al realismo ambiente, personificado —como ya dijimos— por Pérez Galdós, «Don Benito el garbanero».

Acudiendo, finalmente, al plano de la producción estrictamente lírica, dentro de la limitación de los libros poéticos de Valle-Inclán, observamos, de modo paralelo, que las formas primarias de mitificación, tal como aparecen en *Aromas de leyenda* apenas presentan otra resonancia cultural que la que trasmite la *Clave VIII*, eco de la famosa Cantiga CIII de Alfonso el Sabio, que narra cómo un monje quedó trescientos años en éxtasis al presentir, a través del canto de un pájaro, la armonía celestial.

En *El Pasajero*, que corresponde a la segunda etapa —la visión irónica— percibimos las resonancias culturales derivadas de los saberes gnósticos que, como he explicado en otro lugar, tanta importancia tuvieron en la obra de Valle-Inclán. Así en el soneto titulado *Rosas astrales* alude a la famosa obra de Hermes Trimegisto, evangelio del mundo teosófico en el siglo XIX:

Arcano celeste, agnóstico arcano
donde los enigmas alzó el Trimegisto (10).

(11) Vid. *Las estéticas de Valle Inclán*, id. cit.

Estos saberes, confusamente derivados de fuentes platónicas o neoplatónicas, son señalados en su raíz por el poeta:

Atentos los verdes ojos se adivina
suspensa en el aire la mano felina,
lo que atrás le queda, delante imagina.
viéndola, se entiende mejor la doctrina
de Platón... (12).

La visión degradadora, —la de los esperpentos— se halla representada, en el plano lírico, por *La pipa de Kif*. Sin abandonar la alusión al culto platónico (13), la caricatura literaria alcanza toda su desgarrada plenitud, en la Clave II que titula *¡Alehuya!*, en la que excepto Rubén Darío, el tono es deformante y minusvalorador:

Cotarelo la sien se rasca
pensando si el Diablo lo añasca.

Y se santigua con unción
el pobre Ricardo León.

Y Cejador como un baturro
versallesco, me llama burro.

Y se ríe Pérez de Ayala
con su risa entre buena y mala.

Darío me alarga en la sombra
una mano y a Poe me nombra... (14).

En el trasfondo caricatural de Valle-Inclán hay siempre un poso culturalista. En *El crimen de Medina*, que constituye la Clave XIV de *La pipa de Kif*, las

(12) Id. 1910. Cfr. *Prosa gnóstica*: «Nada apaga el hervor de los crisoles. — En su fondo, sellada está la eterna — idea de Platón...» (id. 1917).

(13) «¡Encendida rosa! ¡Encendido toro! — ¡Encendidos números que rimó Platón! — ¡Encendidas normas por donde va el coro — del mundo: está el mundo en mi corazón!» (id. 1924).

(14) Vid. también en la Clave V. «Meditaciones eruditas — que oyó Rubén alguna vez: — letras sanscritas — y problemas del ajedrez» (id. 1934).

estampas grotescas que muestra el ciego en el recinto ferial, la hacen recordar al Greco (15) y a Goya (16), y el contexto general del relato le evoca la gran tradición hispánica del romance popular:

¡Madre! Qué grito del bandolero.
¡Muerte! Qué brazos de desespero.
¡Sangre! A sus plantas con un reguero.

¡Su propia madre! Canta el coplero.
Y el viejo al niño le signa austero:
corta la rosa del Romancero (17).

En *Resol de Verbena (Clave XVI)* las resonancias culturalistas aparecen diseminadas, como un fondo impreciso de literatura popular:

Es estudiante se enamora.
Ve dibujarse la aventura.
Y su pensamiento decora
un laurel de literatura (18)

y con referencias al sainete musical,

Por aquel rescoldo de fragua
pasa el inciso transparente
de la voz que pregona «Agua,
azucarillos y aguardiente» (19)

o a los grandes mitos literarios:

brama el idiota en el camino
y lanza un destello rijoso,
bajo el belfo, el diente canino
recordando a Orlando Furioso (20).

(15) Cfr. «Crimen horrible pregona el ciego — y el cuadro muestra de un pintor lego — que acaso hubiera placido al Greco» (id. 1953).

(16) «Azul de Prusia son las figuras — y de albayalde las cataduras — de los ladrones. Goyas a oscuras» (id., id.).

(17) Id. pág. 1955.

(18) Id. pág. 1959.

(19) Id. pág. 1960.

(20) Id., id.

Recojamos para terminar, las alusiones culturalistas de la Clave XVII en *La tienda del herbolario* donde encuentra la hierba de los cañamos

son ciencia negra de la Caldea
con que embrujada fue Melibea (21).

o el

olor divino de la mulata
que trae un recuerdo del Mahabharata (22)

o la

verde esmeralda —loa el poeta
persa— tu verde vistió el profeta (23).

(21) Id. pág. 1961.

(22) Id., id.

(23) Id. pág. 1966.

La obra literaria de Ramón Pérez de Ayala está fuertemente teñida de culturalismo. La etapa final de su producción lo mostró a los lectores como un docto en saberes antiguos. El ritmo musculoso de su prosa narrativa hacía ya sospechar una fuerte, intensa carga de humanidades. Como en Unamuno, los personajes de sus novelas tienen un soterrado fondo libresco (1). El escritor sabe bien sus latines y se apoya en una tradición intelectual a la que no siente el menor deseo de renunciar.

En su obra poética lo cultural, constantemente, aflora. Arcaizante pertinaz, regresa al tetrastrofo monorrimo (2) o a la estrofa de pie quebrado, sazonando el decir con vocablos antañones (3) y desciende de la tensión poética a la frase coloquial.

(1) Recuérdese el episodio de superposición de una lectura de *Otelo* en *Troteras y danzaderas*, o el trasfondo calderoniano en *El curandero de su honra*.

(2) En el poema inicial de *La paz del sendero* (1904) por ejemplo, lleno de regusto del mester de clerecía. También en el *Palique* entre Don Cuervo y Doña Gaviota, inserto de *El sendero innumerable* (1916) que trasunta reminiscencias del realismo irónico y didáctico de Juan Ruiz. Cito por *Poesías Completas*, colección «Austral», págs. 59 y ss.

(3) *Un dezir*, ed. cit. págs. 193-194; *Canción*, págs. 194-196.

No oculta sus recuerdos librescos de colegial, como vivencias líricas:

*Mi padre, de sobrecena
hacia que le leyésemos
cuando Alarcón, «El diario de un testigo»
cuando Dumas, «Los tres mosqueteros».
Los había oído muchas veces
y por eso los hallaba amenos,
porque de antemano anunciaba
lances y acontecimientos.
Interrumpiendo la lectura
—ojos brillantes, ademán profético—
decía: «Ya veréis; ahora viene
cuando Prim, en los Castillejos...»
o bien: «Ahora, Aramis astuto
a sus perseguidores da un quiebro» (4).*

El tratamiento de las humanidades griegas aflora en citas sueltas. Así de Esquilo, a quien atribuye la conocida metáfora homérica del mar:

*De sí el alma se ajena y se esparce en la brisa,
sin rumbo ni asidero. Está añil y tranquilo
el mar. Sonríe. De pronto, me he acordado que Esquilo
al mar llamaba la innumerable sonrisa (5).*

Nausikaa y Odysseus renacen, desde la *Odisea*, en una rapsodia que se inserta en su novela, de título también clásico, *Prometeo* (6). Así como Aelectryon, Calígula y la Dulce Helena rotulan sendos poemas inscritos en su novela *La pata de la raposa* (7). Las citas de escritor abundan en sus poemas: San Agustín, protagoniza *Un ejemplo* (8). Blas Pascal es personaje coloquial, en un poema cuya reminiscencia rubeniana de *Lo fatal* es más que evidente:

(4) *Poesías Completas*, ed. cit. págs. 135-ss.

(5) Id. pág. 147.

(6) Id. págs. 213-217.

(7) Id. págs. 197-211.

(8) Id. págs. 179-183.

*Por corregir lo amargo y lo agrio ¡oh Blas Pascal!
sazonaste en tu mente una dulce quimera,
un fruto de ceniza que, al gustarlo la lengua
mata. ¡Quién fuera árbol! Mejor, ¡quién fuera piedra!* (9).

Entre ironía y didactismo, no falta en un poema un elogio a la Imprenta, que hubiera complacido a Quintana, y en el que se discute la gloria de su invención a Gutenberg para atribuirle al holandés Laurens Coster (10) y cantando la gloria de los cajistas y linotipistas, de los redactores y directores de periódico, mezclando su loa con alusiones a Zeus, a Héráclito y a Lucrecio (11) y traduciendo a silvas irregulares —mal llamadas «romance libre»— una elemental historia de la fijación de la escritura desde las «tablas de pedernal» de Moisés a la aparición del libro impreso, en un ingenuo didactismo que hoy nos hace sonreír.

Las alusiones librescas son, por lo demás, constantes. Así un paisaje acuoso le lleva a decir:

*Un río gris de plomo y sedentario
sin quejumbre abismábase en su fin.
Era una copia fiel del escenario
de «Le lac», de Lamartine* (12).

El trasfondo shakespiriano que hemos anotado en *Troteras y danzaderas*, asoma también en su poesía. Así en una evocación novelesca del castillo de Elsingor (sic)

*Y está Ofelia, la candorosa,
Ofelia la amante y la pura.
y Hamlet, de faz tenebrosa
donde se asoma la locura.*

(9) Ed. cit., pág. 161.

(10) «Los honores ha secuestrado —la jactancia tudesca— y la gloria de la invención —atribuyó a Juan Gutenberg— mediante fraude (pág. 111).

(11) *Romance libre de la invención de la imprenta*, ed. cit., págs. 112-118.

(12) *La primera novia*, ed. cit., pág. 158. La inserción de nombres de escritores es constante en las estrofas: «Si dos minutos la existencia — ha de durar, según Voltaire — brindemos uno a la sapiencia — y antes demos otro al placer» (pág. 204).

*Hamlet empuña de repente
la antorcha que alumbra la escena,
y la gira furiosamente
como una honda con una piedra (13).*

Señalaré todavía el valor indicativo que, a los efectos de esta indagación tiene, su poema *Los ojos de Mireya*, en el que exalta a Mistral, dentro de la gran tradición cultural grecolatina:

*Mistral, vástago verde del abuelo
que no veía, de la siciliana
zampoña tañedor, hijo de un cielo
revestido de luz grecorromana...
...y desnuda, en el límpido recato
de la esquiveza umbrátil de Valchusa,
donde a Petrarca dio su beso Erato
la más tierna y la más cándida Musa (14).*

Las humanidades de Ramón Pérez de Ayala, trasegadas desde su mocedad, con la intensidad con que entonces se enseñaban en los Colegios de la Compañía de Jesús, tiñen de culturalismo clásico, como hemos visto, no sólo la prosa sino también su breve pero interesante producción poética.

Pero las dos poesías maestras de la temática culturalista de Ramón Pérez de Ayala son las dos amplias *Epístolas* que figuran en su libro *El sendero andante*. La primera lleva la fecha de 1906 y está dirigida a «Azorín»; la segunda es de 1921, y se destina a *Francisco Grandmontagne*. Conocemos a ambos, como tema lírico, por haberlos comentado en sendos poemas de Antonio Machado.

Tres vertientes pueden señalarse en la primera de estas «Epístolas». La descripción física del Martínez Ruiz de este período:

(13) *Erase que se era*, ed. cit. pág. 228.

(14) Ed. cit. págs. 80-81.

*Con el claro y rotundo monóculo en un ojo,
en la mano el arcaico paraguas color rojo,
luego la tabaquera, esculpida de plata
y allá, en lo íntimo, sorda misantropía innata... (15)*

que se une a la noción del pesimismo azoriniano

*Echo de ver, a veces, mi querido «Azorín»
que te embebe y enturbia una nube de «Spleen».
Entonces dices «esto va mal», «esto va mal»
(pensando en el ya clásico terremoto mental)
¡Oh noble amigo, oh gran filósofo pequeño!
Harto se nos alcanza que la vida es un sueño,
mas llega un punto en que, de apacible y sencilla
se muda en arbitraria y loca pesadilla (16).*

El poema, en su tercera y más amplia porción (17) se dedica a confrontar la melancolía del pensador alicantino con el ritmo vital de la ciudad que le acoge —*Ve-tusta*, es decir, Oviedo— ritmo de siesta:

*Todo calla. Es la hora asoleada y lenta
con que principia nuestro gran libro «La Regenta»*

El tiempo no transcurre. La «vida gris y llana», la monotonía, la inercia, que tan egregiamente ha descrito en sus novelas, aparecen significando la «Epístola». Las alusiones culturales aparecen, para puntuar el estatismo nacional, la parálisis de todo; porque cuando Azorín y él sean ya viejos

*harán de ingenuas Concha Ruiz y María Guerrero.
Se dirá: el gran pintor Moreno Carbonero.
Llamarán a Unamuno, todavía, chiflado,
y Baroja, aunque rico, irá desharrapado.*

(15) *Poesías Completas*, ed. cit. pág. 69.

(16) Id., id.

(17) Págs. 70 a 72.

La conclusión melancólica, con desgaire final cazarro y burlesco:

*Acaso el mundo tiembla con hondo cataclismo,
pero aquí, en nuestro suelo, todo sigue lo mismo.
No ha habido peripecias ni trastueques extraños.
Creemos que vivimos hace cincuenta años.
¿La vida será un sueño, un irreal empeño?
«Naturaca». En España, sí, la vida es un sueño.*

La segunda «epístola» *A Francisco Grandmontagne* cuyo paso por España —regresado de América— tanta resonancia tuvo, como ya vimos, es un poema de circunstancias «en un ágape con que le agasajamos los escritores de Madrid». Es una tesis bastante peregrina.

*Y pues posamos en la Corte
de los egrotos y los tibios,
rememoramos la doctrina
del venerado Maestro Tirso,
que —cortesano, madrileño y fraile—
conocía esta tierra al dedillo.
«El condenado por desconfiado»
he aquí la clave del destino
hispano (18).*

Según Pérez de Ayala, Enrico, el bandolero de Nápoles, se salva «por tener confianza en sí mismo», mientras el otro personaje, el eremita Pablo, se condena

*¿Por qué tan bárbaro castigo?
Por el pecado de la inteligencia
(escuchemos al maestro Tirso)
por haber escudriñado los fines;
porque nunca se satisfizo (19).*

(18) Ed. cit. pág. 73.

(19) Ed. cit. pág. 74.

La raíz originaria de los retratos literarios de Juan Ramón Jiménez sería la de Rémy de Gourmont, es decir, la del simbolismo. Sin entrar ahora en su conocida obsesión de insertar todos los movimientos literarios del siglo xx en el rótulo de Modernismo (1), obsesión contradictoria con la de no pertenecer a ninguna escuela, es lo cierto que cuando ha querido definirse discriminadoramente, se ha titulado simbolista. «Yo me considero, sin nombrarme, un simbolista» contestaba a un periodista, en 1953 (2). Del simbolismo arranca, en efecto, la idealización personal del sujeto, del que se destacan aquellos elementos físicos, psíquicos y ambientales que interesan al retratista literario, prescindiendo de los demás, que el observador naturalista se abstendría de olvidar. El retrato, así, se apoya en una intencionalidad previa, que opera por presión o por distanciamiento, pero siempre apasionadamente. Quiero decir que Juan Ramón produce una estampa profundamente lírica, es decir, personal, producto de una fusión sim-

(1) Para esta cuestión, que creo superada, vid. el prólogo a la 2.^a ed. de mi libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1966.

(2) En la respuesta a un cuestionario periodístico de 1953, reproducido en *La infinita corriente*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 240: «Volviendo al simbolismo —añade más abajo— digo que los poetas más representativos de todo el mundo, desde fines del siglo pasado hasta los días que corremos fueron y son simbolistas» (pág. 241).

patética o de una profunda hostilidad, que, en este último caso, nos da la visión sarcástica, es decir, la caricatura.

Juan Ramón Jiménez, escritor cien por cien, escritor de dedicación plena, vivió exclusivamente la vida literaria, gracias a la heroica abnegación de Zenobia Camprubí, y tuvo ante sus ojos el vivir gremial de los escritores contemporáneos, a los que agrupó apasionadamente como maestros, amigos, discípulos; y a veces, con sucesivas contradicciones, como maestrillos, enemigos o desagradecidos alumnos. Nadie le era indiferente a pesar de su famoso y huraño aislamiento. Los conocía a todos y tenía de cada uno de ellos un personal clisé. Por eso, sus retratos literarios agrupados en su libro *Españoles de tres mundos* (3) y los que recoge Francisco Garfías en el libro póstumo *La corriente infinita* (4) constituyen el más prodigioso conjunto de prosopografías y etopeyas —cuerpo y alma del retrato— de que tengo noticia. Desde el punto de vista de la forma, suscribo la afirmación de Ricardo Guillón al considerar *Españoles de tres mundos* «uno de los mejores libros de prosa escritos en nuestro siglo y en nuestra lengua» (5) culminación cenital de toda su obra en prosa, como *Animal de Fondo* implica la cota final y definitiva de su producción lírica «En los dos volúmenes —escribe Michael P. Predmore— culmina el tema principal de los primeros escritos. En *Animal de Fondo*, la preocupación metafísica central se resuelve mediante una misión mística y altamente personal; en *Españoles de tres mundos*, el mundo unificado de «el andaluz universal» adquiere su expresión más desarrollada» (6). Tiene razón el

(3) Publicado por primera vez en Buenos Aires, ed. Losada, 1942.

(4) Madrid, ed. Aguilar, 1962.

(5) *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, ed. Losada, página 217.

(6) *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, ed. Gredos, 1966, pág. 191.

investigador norteamericano, de quien son estas palabras, al lamentarse de la poca valoración que han tenido, hasta ahora, estos «retratos». A su juicio, —que yo suscribo— «lo que abruma al lector, desde la primera página es la extraordinaria densidad del estilo y su complejidad» (7). Tenemos la impresión, en efecto, de hallarnos en el término cenital de un esfuerzo de acumulación de carga ideológica y estilística que, milagrosamente, consigue una expresión clarividente y cristalina. La experiencia física —los rasgos (8)— y la intelección literaria se confunden en un juego cambiante de percepciones y juicios. Como buen simbolista, el Juan Ramón de los «retratos» procede por desdoblamiento metafóricos, utilizando una sintaxis a la que fuerza expresivamente para dar la personal imagen del sujeto retratado buscando el rasgo ennoblecedor o caricaturesco, fundiendo lo físico y psíquico, en una prosa extrañamente fluida y plástica a la vez. Una idea domina el trazo general: así, por ejemplo, en el retrato de Francisco Giner, la noción general es la de una oscilación entre lo apostólico y lo demoníaco. Así:

(7) Ob. cit. pág. 192.

(8) Independientemente del aspecto crítico, el «retrato» alcanza en Juan Ramón límites no alcanzados desde el expresionismo quevedesco, que recuerda, por cierto, en la descripción de la fisonomía de los Padres Jesuitas, —cuyos rasgos recordaba con tremendo grafismo, en su madurez.

Así el del Padre Zebriany:

«El padre Zebriany era escurridizo y largo, se peinaba a raya brillante como nosotros, olía a almizcle. Un gamo negro, elástico, alerta, ojeante, un poco bisojo. Para subir las escaleras, para jugar a los zancos, a la pelota, para correr la campanilla al final de los recreos, se recogía muy alto la sotana de alpaca y enseñaba unas piernas torneadas, con finas medias tirantes de seda negra. Nos trataba con finura y gracejo serio. Hoyuelo en la mejilla derecha. Venteo como de perro cazador.»

O el del Padre de la Torre:

«Alto, altísimo, el padre de la Torre andaba con miedo, caída la cabeza morena contra el corazón, como un ahorcado, mirando siempre, para no tropezarse, a todos los techos. A todos los techos de frente, y de lado a todos nosotros, en raro escorzo de equilibrista del patin de rueda. En realidad, parecía que resbalaba por el techo con la nuca.» *La corriente infinita*, páginas 82-84.

«Iba y venía como un fuego con viento. Y se erguía, silbante víbora de luz, y se derramaba, y se prendía, chispeante, enredadera de ascuas, y se abalanzaba, reguero puro de oro: y aparecía, sin unión visible, aquí y allí, por todas partes, delgado, aéreo, inasequible, con la elasticidad libre de la diabólica llama.»

El juego polisindético de las frases ayuda a esta noción serpentina por la que imaginamos al escritor asediando tenazmente su tema, la figura elegida, buscando los entresijos de sus gestos reveladores. Que se trata de una visión personalísima lo demuestran los «retratos» de personas que no ha visto jamás. Juan Ramón Jiménez nos da su visión subjetiva, intransferible, fabricada con vivencias intelectuales, de acuerdo con su conciencia culturalista de lector infatigable. Así en su retrato de Bécquer; es el hombre enfermo, en lucha con los elementos lo que predomina.

«Bécquer tiende una mano, se echa en el redondo vendaval y sale con él de la gran madreselva, su momentáneo refugio del súbito chaparrón tronador de mayo, instante grato de suave penumbra olorida para su desesperanza. Tembloroso, cianótico, tosedor, cogiéndose al mismo tiempo contra la ola alta su alto sombrero de copa, envuelve, lucha difícil, en la capa corta que le tapa apenas la friolencia del minuto de entretiempos, verde y ciclón, polvo y gota, el arpa irreal.»

La novedad verbal y la acrobacia sintáctica por la que Juan Ramón fuerza al lenguaje a decir, de un modo creacionista, lo que desea, comprimiendo las formas adjetivas y adverbiales (9) para obtener por sugestión acumulada la imagen instintiva que él tiene del poeta, no tienen precedente en la literatura anterior.

(9) Un frecuente artilugio de la sintaxis juanramoniana es el de colocar un sustantivo entre comas, en función adverbial. Por ejemplo: «Las cuatro divisiones habían entrado ya, silencio, en los estudios encendidos.» (*La corriente infinita*, pág. 83.)

Tan efusiva manera de entregarse a ese cauce maleable y expresionista, le sirve a Juan Ramón para fundir, ejemplarmente lo físico y lo psíquico.

Lo que estos «retratos» contienen de definición estética produce asombro. Cuando en otras páginas mías he intentado aproximar el Modernismo al sentimiento marino, una página de Juan Ramón me ha servido para hallar una definición de Rubén a la que no han alcanzado nunca la crítica y no digamos la erudición.

«Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, mitológico. Mar elemental... Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola: hombre, pecho, cadera de ola; muslo, vientre de ola...»

No se trata, como entiende Predmore, de dos métodos, uno «destinado a transmitir una impresión sintética del yo íntimo» y otro «relacionado con la descripción exacta de la apariencia externa del hombre» (10) sino que la caricatura literaria funde las dos visiones que se interpenetran y producen un tono irónico lírico-crítico, en que no hay fisuras, ni otras fronteras que las que se derivan del mayor o menor distanciamiento entre el modelo y el retratista (11). En su *Segunda Antología Poética*, la caricatura lírica integrando un libro —*Esto*— que no llegó a tener vida exenta, es enormemente interesante, y da una vertiente inesperada dentro del tono general de su verso. Verdaderas caricaturas líricas, son las que empiezan «Acento de Jaén, sombrero de Villasañte» o «Sevillanas en claustro mudéjar», ciertamente graciosas.

El mundo que se mira a través de este prisma es, naturalmente, distinto a su mundo lírico habitual, tan

(10) Ob. cit. pág. 198.

(11) Así, por ejemplo, en los casos de inamistad, como Jorge Guillén, cuya metáfora alusiva alude a la evidente elaboración intelectual de su poesía («Se le ve la lira de ópera...» «Vuelto de su fábrica, cátedra, observatorio... Jorge Guillén deletrea con grandes versales su cántico majister...»).

efusivamente potenciador de lo bello. Paralelamente, los retratos literarios, tendrán mayor o menor acritud en función de la distancia estética. Por más que, con tenacidad obsesiva, Juan Ramón se empeña en negar el espíritu del Noventa y Ocho (inventándose la existencia de un «modernismo interior») un quehacer literario como el de Unamuno le resultaba en las antípodas de su propia estética. Así en el «retrato» que de él escribe aparecen, en síntesis fulminante, el juego equívoco de la teatralidad y de la paradoja unamuniana.

«¿Se ha salido don Miguel de su cordillera? Y se nos echa encima derecho, corto, tajante, por lo más difícil, con la trayectoria de un águila aire abajo o de un delfín en el oloso mar; con la seguridad de un dinámico sonámbulo por este sueño de la vida; dormido, digo, despierto de su falsa vida verdadera...»

Todo el retrato caricatural, lo arbitrario y lo contradictorio en don Miguel es una pura maravilla. Recordemos todavía, cómo reconstruye su obsesión contra lo que él llamaba la superficialidad levantina:

«Y don Miguel, igual que un San Cristóbal luterano, pasa al Niño Dios, catalancito de plomo, el desierto que ahora es el mar, con la arena digo, con el Mediterráneo estético a la abrupta rodilla.»

Lo lírico como síntesis mental. El breve poema en prosa que incluye el retrato ideal de «su» Bécquer es la condensación alambicada de su trabajo *Dos aspectos de Bécquer*, de 1946 (12), es decir, la poesía culturalista —esta vez volcada en prosa— constituye, como ya dijimos al principio, una especie de crítica final, una fórmula de comprensión última del fenómeno literario, como *Animal de fondo*, repetimos, intenta ser la conclusión definitiva de su concepto total del hombre.

Naturalmente, este lirismo trae aparejada la efusión,

(12) Publicado en *La corriente infinita*, ed. cit. págs. 123-130.

la sinceridad. Y su expresión lleva consigo la de sus vivencias intelectuales. Ya hemos señalado que Juan Ramón es un escritor de dedicación plena, para quien lo literario es vida y muerte, profesión única y obsesiva, amor apasionado. «Y no soy quien para condenar por mal poeta a nadie», ha escrito. «He escrito mal, mejor y bien; poco bueno. Prueba de que lo pienso así es que me corrijo constantemente... Si yo he respondido duramente a algunos poetas, ha sido a poetas maduros o a calumniadores de historia y leyenda; nunca por diferencias poéticas sino por diferencias de conducta» (13).

La prueba final definitiva de esta interpenetración entre lirismo y visión crítica nos la ofrecen los escritos —reunidos en *La corriente infinita*— en los que el juicio estético se interfiere constantemente a la visión personal. Así en sus magistrales evocaciones de Francisco Villaespesa, Salvador Rueda o Fernando Villalón, que podrían figurar como apéndices de su libro de retratos. Y por encima de todos, dejadme recordar la prodigiosa efigie que trazó de Valle-Inclán en ocasión de su muerte en 1936. Se titula «Castillo de quema»:

«Gritaba, jemia, reía a carcajadas, tremolaba de esto y lo otro, lo mezclaba todo, lo sacaba de quicio, le alcanzaba luego los picos por todas partes, le encendía y le apagaba las ascuas, jugaba con todos los equívocos erráticos, con trágica seriedad, con arrojo inmune. Y al final de su perorata policroma, musical, plástica, de espesa cauda de oro vivo, que subía, subía, subía entre el coreo y el vitor generales y daba en lo más alto de su poder un estallido final, el trueno gordo, como un gran punto redondo, áureo y rojo un instante, carmín, morado, negro luego y desvanecido en lo más negro. Valle-Inclán se quedaba abajo, enjuto, oscuro, en punta a su frase, como un árbol al que un incendio le ha volado

(13) Id. pág. 245.

la copa, un espantapájaros con rostro de viento; como el castillo quemado de los fuegos de artificio. Todos entonces, camareras, soldados, extranjeros, niños, poetas, que se habían mantenido a distancia por el respeto inconsciente al incendio de la belleza, peligro de vida y muerte, se acercaban a Valle sonriendo sus lágrimas saltadas, y por disimular su adhesión vacilante, lo zarandeaba un poco de la manga vacía (que él a veces señaló, para acordarse o acordarnos, con un nudo), mirándole al arriba sin corona, con sombrero hongo nada más. Y todavía caían aquí y allá de sus ojos irónicos y cansados de prestidigitador, de astrólogo, de mago, de brujo, entre su ceceante sonrisa y los duros hilos cenizos de su barba de cola de caballo, algunas chicheantes culebrinas, algunas coloridas, débiles, sordas bengalas.

Y Valle-Inclán, palo quemado ya aquella noche, desaparecería «hazta mañana, zeñorez», rápido en la plazoleta del silencio» (14).

(14) *La corriente infinita*, pág. 104.

Pero antes de seguir adelante, vamos a hacer una leve referencia a aquellos textos líricos que, reflejando la propia individualidad de sus autores, nos ofrecen una notación culturalista. Un grupo de «autorretratos», mercedamente famosos, pueden ser aducidos. Comenzando por aquellos que Rubén Darío situó al frente de sus libros capitales. «Prosas Profanas» y «Cantos de vida y esperanza» se abren, en efecto, con dos autoetopeyas, cuya confrontación es ejemplar. Alumbra la primera, —«Era un aire suave...»— una situación poética impregnada de cultura parnasiana, en la que las notaciones culturalistas se refieren a arquitectura clásica, a escultura renacentista y a una vaga Francia cortesana y dieciochesca. En el segundo poema, el que comienza «Yo soy aquel que ayer no más decía...» los elementos culturalistas referidos al período anterior

y muy siglo dieciocho y muy antiguo
y muy moderno, audaz, cosmopolita,
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo
y una sed de ilusiones infinita

se manifiesta substituido por una nueva espiritualidad, —más allá de «la Galatea gongoriana» y de la «marquesa

verleniana»— en una estimación profesiva de los valores referidos al mejoramiento ético.

Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita:
el Arte puro, como Cristo, exclama
«ego sum lux, et veritas et vita!»

El valor definidor de estas autoepopeyas o retratos espirituales se advierte cuando se confrontan los de distintos poetas. Con intención didáctica ha contrapuesto en algún libro los «retratos» de Manuel y Antonio Machado.

Por lo que respecta a Manuel, los elementos sensorialistas y de barroquismo alambicado aparecen en su *Retrato*

*Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero
a lo helénico puro, lo «chic» y lo torero (1).*

Las alusiones culturalistas aparecen como desvaloradas o en segundo término:

*renuncio
pues, a ser un Verlaine, un Musset, un d'Annunzio*

inciden en una aparente desgana hacia el esfuerzo estético que rima con su autorretrato de juventud (París, 1899)

*yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron
—soy de la raza mora, vieja amiga del sol—
que todo lo ganaron y todo lo perdieron
tengo el alma de nardo del árabe español*

que tanto irritaba al energético vasco Miguel de Unamuno. Basta confrontar estos versos con los del *Retrato* que Antonio Machado insertó al frente de *Campos de Castilla* (1917) para encontrarnos con una autodefinition literaria antípoda de la de Manuel. Lo que estos

(1) *Poetas completas*, ed. cit.

versos tienen de sátira del Modernismo, lo recogen bien las notaciones culturalistas de estas estrofas:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corte las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar...

que culminan en el espléndido serventesio

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada...

La utilización del tono lírico para el autorretrato intelectual puede ilustrarse con ejemplos de Juan Ramón Jiménez, quien, a lo largo de su entrega total a lo poético, utiliza el verso para la caracterización crítica de su obra. Así los profesores de Literatura hemos utilizado largamente uno de sus poemas como explicación personal de sus cambios estilísticos, desde su etapa posromántica y becqueriana, en la que la poesía

Vino primero, pura,
vestida de inocencia
y la amé como un niño;

se adapta más tarde a la musicalidad externa del Modernismo

llegó a ser una reina
fastuosa de tesoros
¡qué iracundia de yel y sin sentido!

y alcanza, finalmente, los límites de lo esencial

y se fue desnudando
y yo la sonreía
¡oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Los mismos alcances didácticos tiene el poema que empieza:

Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas

que formula el programa estético que surge a partir de *Estío* y del *Diario de un poeta recién casado*.

Y análogo sentido culturalista hallamos en la no menos repetida definición del carácter sagrado, misterioso, intocable del poema:

No lo toques ya más.
Que así es la rosa.

Aludir a la dimensión culturalista de la generación de 1927 es expresar una redundancia. Promoción llamada de los poetas-catedráticos, asume una notoria condición intelectual, de base universitaria. El hecho mismo de que el año de su eclosión sea precisamente el del centenario gongorino no hace sino confirmar los rasgos definitorios de un grupo literario apoyado en un doble juego de tradición y novedad. Aun aceptando una complejidad que va del cerebralismo de Jorge Guillén al superrealismo de Alberti o de Aleixandre, pasando por el neopopularismo de Lorca, el efusivismo intimista de Salinas, los funambulismos de Gerardo Diego, los puntos de evidencia generacional son notorios: «los recuerdo a todos —ha escrito Dámaso Alonso— en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las estéticas comunes»; «también las antipatías, en general coparticipadas» (1).

1927, el año de la conmemoración gongorina, sirve de cifra y signo generacional. Partiendo del gongorismo un poco intuitivo, por el que el poeta de Córdoba —como «poeta maldito»— sirve de piedra de toque para

(1) «Una generación poética», en *Poetas españoles contemporáneos*, 3.^a edición, Madrid, ed. Gredos, 1965, pág. 169.

discriminar la estética modernista de otras estéticas contemporáneas (2), la exaltación del poeta de las *Soledades* toma ahora un carácter definitorio y militante. Gerardo Diego en una resonante «Epístola» en tercetos (3) convocó a los poetas de su generación. Los trabajos de Miguel Artigas —desde una vertiente cronológica anterior—, derribaban la imagen del «monstruo de tinieblas», de los preceptistas (4), Dámaso Alonso asumía la reivindicación, en un plano técnico para defender la difícil claridad de las *Soledades* (5) y aun Federico García Lorca, escribía un excelente ensayo sobre *La imagen poética de Góngora* (6).

Del reflejo estilístico del creador del culteranismo hablaremos en cada caso particular; pero es evidente que el signo gongorino debe ser valorado en esta exploración de la vertiente culturalista de nuestra lírica, como uno de los evidentes signos de unidad generacional.

Hay otro. Aceptando la verdad estilística de los poetas de 1927, hubo en ellos, en todos ellos, evidentemente dos etapas: en la primera predominan los elementos minoritarios e intelectualistas (7), pero entre 1928 y 1935 aparecen, como ha anotado Dámaso Alonso, notario mayor de este grupo generacional, «una nueva época de poesía española: época de grito, de vaticinio, o de alucinación, o de lúgubre ironía. Una época de poesía trascendente, humana y apasionada» (8). Los esquemas mentales dejan paso a la presencia inmediata del hombre, en la realidad compleja, multitudinaria, cálida y

(2) Vid. «Góngora, piedra de toque» en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, 2.^a edición, Madrid, 1967.

(3) *Antología en honor de Góngora*, Madrid, 1927.

(4) *Don Luis de Góngora*, Madrid, Revista de Archivos.

(5) *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Anejo de la Revista de Filología Española; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, ed. Gredos.

(6) *Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid (págs. 62-85).

(7) Recuérdese que es el período de la «deshumanización del arte», y que incluso la novela y el teatro intentaron —con fracaso absoluto— la inserción en un mundo de asepsia sentimental irrespirable.

(8) *Poetas españoles contemporáneos*, ed. cit. pág. 173.

caótica (9). Y he aquí que esta transformación nos va a ofrecer —como ya vimos al estudiar la obra de Juan Ramón Jiménez— una galería vivida de retratos, de seres humanos, de próximos en el espíritu, que van a dar un nuevo sentido a la dimensión culturalista de nuestra lírica.

(9) «¡Curioso destino el de mi generación! Salió a la vida (1920-1927) como llena de pudores, con limitación de temas, como con miedo de expresar la pasión, con un sano horror a lo demasiado humano, con muchas preocupaciones técnicas, con mucho miedo a las impurezas, desdén de lo sentimental. Pero aun en aquellos versos, escarbando un poco, se encontraba la pasión que se quería ocultar. Por muchas causas, por un entrecruzamiento de canalillos, como bella inundación irrumpe la vida (1927-1936). Y la poesía, que no con entera razón se había tildado de poco humana, termina siendo apasionada, llena de ternura y no pocas veces frenética. Dios lleva a los niños por sus caminos misteriosos. Sí; los lleva de la mano.» (Id., id. página 175.)

La dimensión culturalista en la lírica de Rafael Alberti se apoya, sino en la dedicación profesional de otros compañeros de generación, en su formidable capacidad receptiva de ritmos y estrofas, en la destreza impar con que maneja la expresión versal.

El cuadro de sus preferencias es el mismo del Modernismo (vid. cap. 10) es decir, la eliminación de los clásicos «neutros» —Lope de Vega o Cervantes— para acudir a los cuatrocentistas y a los barrocos. La poesía de «Cancioneros» —estudiada ahora en su aspecto musical por Jesús Bal— conduce a los mimetismos de Rafael Alberti, en «Marinero en tierra», que recoge la dulce música menor de la copla castellana «En Avila mis ojos», para su conocida reordenación:

 Mi corza, buen amigo,
 mi corza blanca,
 los lobos la mataron
 al pie del agua.

Dentro de la copla tradicional castellana se mueven los deliciosos versos en recuerdo de Garcilaso:

Si Garcilaso volviera
yo sería su escudero,
que buen acaballero era... (1).

La figura del poeta de Toledo empieza a tomar especial significación. Manuel Altolaguirre, compañero del grupo generacional, escribe una biografía de Garcilaso. Empieza a abrirse paso la interpretación de su espíritu como algo más que una dulce alma patética, bajo la transparencia de cristal de su verso. Marañón estudiará por estos años a Garcilaso como un alma dividida, apoyando la nueva tesis erudita, según la cual, Salicio no es él y Nemoroso su amigo Boscán, sino que los dos pastores serían el desdoblamiento patético del alma garcilasiana, hasta el punto de que en la guerra comunera, viene a decir, Salicio estaba con los comuneros y Nemoroso con el Emperador. Va surgiendo, pues, un Garcilaso distinto al de la tradición preceptiva, que lo ofrecía como modelo de perfecto equilibrio. El propio Alberti escribe, en efecto, una *Elegía a Garcilaso* inserta en el libro *Sermones y moradas*, de 1929, que corresponde a la plenitud de su etapa superrealista. El poema intenta evocar, fantasmalmente, el momento en que Garcilaso yace, herido de muerte, en la fortaleza de Fréjus:

*Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas.
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía.
¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas
si piensan que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más
[tiempo? (2).*

Esta visión compleja del alma clásica se asemeja a la que los prerrománticos alemanes, especialmente Hölderlin, proyectaron sobre el mundo antiguo, que no era

(1) *Marinero en tierra*, 1924. Ed. en *Poesía*, 1924-1944, Buenos Aires, editorial Losada, pág. 946, p. 16.

(2) *Poesía*, ed. cit. pág. 196.

fríamente perfecto como en los libros de Winckelmann, sino complicado y contradictorio, más cerca del hombre que de las estatuas; como demostraban las ruinas recién descubiertas de Pompeya y Herculano. La visión del espíritu realmente patético de Garcilaso, más allá de las dulces ninfas y pastores del Tajo, es una conquista de la sensibilidad de este período de nuestras letras.

En cuanto al gusto por lo barroco, responde a la moda gongorina ya recordada, y está presente en los poemas de la etapa 1927-1930, en reflejos que acreditan la asombrosa destreza albertiana en el manejo del verso.

Pero es especialmente en su *Tercera Soledad*, donde imita con humor y gracia inigualables el estilo de Góngora, fingiendo una continuación de las *Soledades*. Con este gracejo en el mimetismo:

Conchas y verdes líquenes salados,
los dormidos cabellos todavía
al de una piedra sueño, traje umbroso
vistiendo estaban, cuando desvelados,
citaras ya, esparcidos,
por la del viento lengua larga y fría
templados y pulsados
fueron y repetidos,
que el joven caminante sin reposo
vio, música segura,
volar, y estrella pura,
diluirse en la lira, perezoso (3).

Otra vertiente culturalista de la lírica de Alberti la ofrece en relación a Bécquer. Como la *Elegía a Garcilaso*, corresponde a su período superrealista (4) y es, bajo el título de *Huésped de las nieblas*, un intento de evocación de la atmósfera de poesía y de misterio, en un mundo sin formas táctiles, sin relojes ni mapas, que el

(3) Ed. cit. pág. 100.

(4) Publicado en el libro fundamental de esta etapa *Sobre los ángeles*, 1928.

poeta intenta sugerir utilizando en algún caso el vocabulario becqueriano, desleído en una música verbal desmayada y deliciosa:

*Aun los vales del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve,
ni los aires pensado en la posible música de tus cabellos,
ni decretado el rey que la violeta se enterrara en un libro.*

No.

*Era la era en que la golondrina viajaba
sin nuestras iniciales en el pico.*

*En que las campanillas y las enredaderas
morían sin balcones que escalar y estrellas (5).*

No dejaré de recordar, la *Balada con retorno de Gabriel Miró*, publicada en *Ora Marítima* (6), otro libro culturalista, apoyado en resonancias de Rufo Festo Avieno, mezcladas con la nostalgia incurable del poeta, que evoca a Cádiz en su tercer milenario. Más claramente «literario» el poema que evoca el recuerdo del novelista alicantino:

*toda tu intimidad provinciana, esos ecos
de oscuros, olvidados melancólicos,
de ilusionados hondos derruidos,
lastimadas tranquilas, palabras llagadas almas,
que como en un poniente lentísimo te hunden
los oigo en esta quieta visita que me ofreces (7).*

Finalmente, y para cerrar el ciclo cronológico de las evocaciones literarias, mencionaré el hermoso soneto dedicado en su primera juventud a García Lorca

*Sal tú, bebiendo campos y ciudades,
en largo ciervo de agua convertido.—*

que termina

ciervo de espuma, rey del monterío.

(5) *Poesía*, ed. cit. pág. 162.

(6) Buenos Aires, ed. Losada, 1950.

(7) Ed. cit. pág. 156.

Designación con la que aparece evocado García Lorca en la famosa epístola de Gerardo Diego convocando a los poetas de su generación a conmemorar el centenario gongorino.

Una revisión del culturalismo en la lírica de Alberti debe aludir para terminar, a la temática pictórica contenida en su espléndido libro *A la pintura*, en el que, siguiendo la tradición que ejemplifica el *Apolo* de Manuel Machado, intenta con fabulosa gama de metros y recursos verbales, un reflejo de los temas y modos expresivos de cada uno de los pintores evocados.

Y añadamos, finalmente, que en su libro *Primera imagen de...* (8) Rafael Alberti traza líricos y vívidos trazos, retratos poemáticos en prosa, de las gentes de su generación.

(8) Buenos Aires. Biblioteca Contemporánea, Editorial Losada.

El culturalismo en la lírica de Gerardo Diego adquiere un perfil especial y, a lo que creo, exclusivo. Poeta-músico, recitador y ejecutante al piano, nos ofrece una gama de poemas de inspiración secundaria, es decir, partiendo de una realidad estética anterior. Lo que la pintura supone para una gran parte de la lírica de Rubén Darío o de Manuel Machado, lo asume la música en la poesía de Gerardo Diego. Un libro entero juvenil de «paráfrasis románticas», titulado *Nocturnos de Chopin* (1918) nos da la medida de esta posibilidad poética, que irá desarrollando a lo largo de toda su lírica y que nos dará en *Alondra de verdad* (1941) ejemplos tan importantes como el soneto *A Roberto Schumann* o el dedicado a *A Claudio Aguiles Debussy*, uno de los más bellos de la lírica contemporánea:

Sonidos y perfumes, Claudio Aguiles,
giran al aire de la noche hermosa.
Tú sabes donde yerra un son de rosa
y una fragancia rara de añafiles

con sordina, de crótalos sutiles
y luna de guitarra. Perezosa
tu orquesta, mariposa a mariposa
hasta noventa te abren tus atriles.

Iberia, Andalucía, España en sueños
lentas Granadas, frágiles Sevillas,
Giraldas tres por ocho, altas Comares.

y metales en flor, celestes leños
elevan al nivel de tus mejillas
lágrimas de claveles y azahares.

La condición de poeta-catedrático, tan evidente incluso a las alusiones líricas a su quehacer profesoral (1), ha de sentir la temática culturalista que estamos estudiando. Promotor del centenario gongorino, cronista bien humorado de sus episodios en su revista *Lola*, Gerardo Diego asumió la imitación de los modos culte-ranos sin olvidar el quiebro irónico del distanciamiento. He aquí, como ejemplo, unos versos de su *Fábula de Equis a Zeda*

de punta a punta de arpa un arquitecto
recorriendo su plaza infatigable
calculaba el perímetro perfecto
a puro arpegio de oro venerable
y obtenido el nivel luego, al soslayo,
—metro plegable— desplegaba el rayo (2).

La crónica literaria de su tiempo, traducida a versos ágiles y graciosos, constituye un capítulo, no por inédito, menos importante de esa poesía de circunstancias que, con ocasión de homenajes o conmemoraciones, ha dado a Gerardo multiplicadas ocasiones de aplauso. La gracia repentizadora, la posibilidad de encerrar, con destreza fulgurante, una personalidad literaria en una

(1) Recuérdese su delicioso *Brindis* «a mis amigos de Santander que festejan mi nombramiento profesional»:

Amigos:
dentro de unos días me veré rodeado de chicos...
... y les hablaré de versos y de hemistiquios
y del Dante, y de Shakespeare y de Moratín (hijo)
y de pluscuamperfecto y de participios...
y el uno bostezará y el otro me hará un guiño...

(*Primera Antología de sus versos*, Col. Austral.)

breve gavilla de versos le lleva a retratos instantáneos tan sabrosos como este de *Manuel Machado*:

Porque se llama Manuel
y Machado se apellida,
en su verso Muerte y Vida
juegan partida a nivel.
¿Quién vence? Tablas. Y él,
banderillero de Apolo,
supo, cantó y está solo:
ese poeta chapado
que se apellida Machado
y le llamaban Manolo (2).

Una historia de la poesía española a través de los versos de Gerardo tendría tres hitos fundamentales: el primero —ya mencionado— sería Góngora, con un recuerdo curioso a aquel poeta amigo de Lope, Medina Medinilla, evocado al navegar el mar de la India, donde murió (3); el segundo, Gustavo Adolfo Bécquer; el tercero, algunos contemporáneos. Lo becqueriano, que Rafael Alberti salvará también del naufragio del Romanticismo, es en Gerardo un homenaje constante a la sinceridad estremecida del poeta de las *Rimas*. Podríamos aducir su influjo en algunos poemas como los que empiezan «Fronteriza y elástica», «Ayer soñaba», «Una torre de rimas», «Una a una desmonté las piezas de tu alma», «Pero tú nada temes» —de su libro *Versos Humanos*—. Me atenderé a los homenajes explícitos como el titulado *Bécquer en Soria*, del que entresaco esta estrofa:

Pobre Gustavo Adolfo, héroe de tus leyendas,
enamorado de un rayo de luna verde
—¿mujer, esencia, sueño?— que te esquivo y se pierde
entre los troncos crédulos, por las candidas sendas

(2) *Primera Antología de sus versos*, ed. Austral, pág. 126.

(3) «¿Quién te impulsó a estos mares, Medinilla? — ¿Soñabas con los reyes de Ternate, — con la canela de Ceylán, granate — o con la flor del Ganges amarilla?» (*Alondra de verdad*).

y que termina con otra alusión culturalista:

Poetas andaluces
que soñasteis en Soria un sueño dilatado;
tú, Bécquer; y tú Antonio, buen Antonio Machado,
que aquí al amor naciste y estrenaste las cruces
del dolor, de la muerte...

Desde el cántabro mar
también, como vosotros, subí a Soria a soñar (4)

otro poema explícitamente becqueriano, en intención y estilo es el titulado *Rima Penúltima*, de inconfundible acento:

¿Por qué venís, decidme?
¿De dónde, extraños huéspedes?
Muecas, gestos sin límites
que en los aires se encienden... (5).

El tercer sector de la lírica culturalista es, ya lo hemos dicho, el contemporáneo. Poesía afectiva, reveladora de afectos juveniles, como en su tierna *Elegía a Enrique Menéndez* (6) caricaturas líricas como las dedicadas a Juan Larrea (7), «en su partida de España» (1924), que contiene, por cierto, un buen autorretrato crítico.

Bien sabes, Juan, que es cierto que en poca agua naufrago,
más de una vez temiste seriamente por mí.
Por eso, aunque te vayas, tu estrella de Rey Mago
que me alumbre este valle, donde vivo y nací.

Siempre un próximo estímulo necesito. Así ahora
sobre mi mesa muestra sus letras *framboisées*
el título de un libro donde a su dama adora
—imposible a él, hoy tuya— Stéphane Mallarmé.

(4) *Soria*, Valladolid, 1923.

(5) *Primera Antología*, pág. 123.

(6) *Versos Humanos*.

(7) Id.

Al radio de mi brazo se me ofrecen actuales
el Góngora de Hozes, y mi Bocángel raro,
mi Bocángel, un cofre de esplendores verbales
cuyo oro hilado arde como exquisito faro (8).

El mismo sabroso humor irónico se desprende de su poema *Valle Vallejo*, en el que transmite una cierta caricatura del dadaísmo y su peculiar sintaxis:

Albert Samain diría Vallejo dice
Gerardo Diego enmudecido dirá mañana
y por una sola vez piedra del estupor
y madera dulce de establo querido amigo
hermano de la persecución gemela de los
sombrosos desprendidos por la velocidad de los astros (9).

En *Angeles de Compostela* (1936) Gerardo nos ha dejado dos estupendos retratos líricos: el de Rosalía de Castro y el de Valle-Inclán. El primero, intenta una difícil infantilización del sueño dolorido de la excelsa poetisa gallega, en estrofas de predominio asonantado y un corto ritmo de barcarola, que pone en su boca:

Que yo no me he muerto, hermanos,
que la brisa que os breza
soy yo, vuestra Rosalía
falando lengua galega (10).

El poema *Valle-Inclán* está escrito con ocasión de su muerte en 1936. Es una mezcla de sublimación y caricatura: por una parte, una presencia fantasmal,

...porque hora es ya que Valle-Inclán se adueñe
de su pazo de ultratumba de Barbanza,
y sobre el hombre m útil una ala le pergeñe
el ángel de la bienaventuranza (11)

(8) Id.

(9) Biografía Incompleta en *Primera Antología*, ed. cit. pág. 102.

(10) *Angeles de Compostela*.

(11) Id., id.

por otras, el recuerdo anecdotizado de sus últimos meses en Roma:

Abridle una academia de sutiles dialectos
puesto que allí el latín se parla santo y niño.
Repetidle, engañadle sus lienzos predilectos
San Miguel in Excelsis, Trastevere, Trasmíño (12).

En suma, intentar recorrer el trasfondo culturalista en la lírica de Gerardo Diego nos conduciría, ineludiblemente, a la revisión de su obra total. Su secreto significante sería el de la transfusión al plano poético de las vivencias intelectuales que son, a la vez, emoción y norma. De ahí que, entre tantos, sea Lope figura doblemente ejemplar. En su más reciente libro poético *El «Cordobés» dilucidado* (13) una preciosa galería de retratos líricos cierra el volumen confirmando el enriquecimiento mental que hallamos en toda su obra.

(12) Id., id.

(13) Madrid, Revista de Occidente, 1966.

En Federico García Lorca los elementos culturalistas ofrecen un ámbito menor. Mientras el neopopularismo de Alberti se apoya en la restauración de los cancioneros cuatrocentistas, el poeta de Granada se inserta en la vía popular de la copla y el romance. En sus libros de juventud no hay apenas notaciones culturalistas. Citaré, como excepción, el soneto dedicado al poeta José de Ciria y Escalante, con ocasión de su muerte (1). La conmemoración gongorina le encuentra junto a sus compañeros de generación y sale bajo su nombre —aunque parece que es apócrifo— un «Romance de Don Luis a caballo» en el número de homenaje a Góngora en «La Gaceta Literaria». A esta celebración corresponde la conferencia acerca de «La imagen poética en Góngora», ya citada (2).

En el «Primer Romancero Gitano» tienen un vago sentido de alusión cultural la «Burla de Don Pedro a caballo» que puede tener resonancias de «El caballero de Olmedo» de Lope y el de «Tamar y Amnón», eco cierto de una comedia de Tirso (2 bis).

(1) Cito por la edición de *Obras Completas*, preparada por Arturo del Hoyo, ed. Aguilar, Madrid, pág. 636.

(2) *Obras Completas*, págs. 62-85.

(2 bis) Ver sobre este punto mi *Federico García Lorca*, col. «Austral».

Pero para nuestro propósito importan las notaciones explícitamente culturalistas en sus poemas, menos frecuentes que en otros líricos de su generación, sin duda por el predominio de lo vital-afectivo en su poesía y por la importancia que, en su obra total, iba cobrando el teatro.

Recordemos, sin embargo, que en su libro *Canciones*, aparecen tres poemas titulados *Tres retratos con sombra*. El primero se titula *Verlaine*, y las alusiones de tipo intelectual son muy vagas: el poema da a entender, desde su principio, que algo secreto y misterioso le aproxima al «poeta maldito»

La canción
que nunca diré
se ha dormido en mis labios (3).

El segundo retrato titulado *Narciso*, de complejo contenido (4) lleno de alusiones mitológicas no interesa a nuestro objeto. El tercero, en cambio, tiene un cierto valor culturalista, ya que, por vía lírica, intenta una síntesis del poeta Juan Ramón Jiménez, tal como podía verlo un espíritu amigo en 1933

En el blanco infinito
nieve, nardo, salina,
perdió su fantasía.

El color blanco, anda
sobre una muda alfombra
de plumas de paloma.

Sin ojos ni ademán
inmóvil sufre un sueño
pero tiembla por dentro.

(3) *Canciones, Obras Completas*, ed. cit. pág. 383.

(4) Sobre el tema de Narciso en la lírica contemporánea, vid. mi ensayo *Eco de Narciso, El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, 1935.

En el blanco infinito
¡qué pura y larga herida
dejó su fantasía!

En el blanco infinito
Nieve. Nardo. Salina (5).

Menos interés culturalista tiene el poema *Debussy*, que figura a continuación. Pero no dejaremos de recordar que en sus *Seis Poemas Galegos* hay uno, ciertamente delicioso, titulado *Canción de cuna para Rosalía Castro, morta*, que es una evocación tiernísima de la poetisa gallega:

Erguete, niña amiga
que xa cantan os galos do día (6).

Y no sería justo olvidar que uno de los grandes poemas de su libro cenital *Poeta en Nueva York* se titula *Oda a Walt Whitman*, cuya efigie física evoca

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna, (7)

aunque, como todos saben, el tema central del poema deje atrás al poeta, para exaltar patéticamente el tema de la homosexualidad (8).

(5) *Obras Completas*, ed. cit. págs. 384-385.

(6) Ed. cit. págs. 552-553.

(7) Ed. cit. pág. 523.

(8) A efectos puramente de complemento documental, recordaremos un poema recogido en sus «*Obras Completas*» titulado *A Fray Luis de León*, curioso intento de mimetizar las liras luisianas.

Aludir a una dimensión culturalista en Jorge Guillén es cometer pura y simplemente, una redundancia. Poeta de alquimias mentales, crea en las etapas sucesivas y, a la vez, concéntricas de *Cántico*, un panorama de las cosas del mundo reducidas a esquemas intelectuales en los que el gozo de sentir llega a un espasmo que se transforma en grito alborozado, en lúcida y feliz canción. El poeta canta la alegría de la exultante posesión del cosmos, vencedor feliz de la desarmonía de los objetos, que transforma en entes de razón poética. Este trasvase de la realidad multiforme a la razón ordenadora y absoluta se apoya, naturalmente, en una tradición cultural. Ya es significativo que cada una de las partes en que se divide *Cántico* se abra con un verso de un poeta admirado. Establecer la sutil conexión de este verso con el título y el contenido de cada una de esas parcelas no parece difícil. El decir de San Juan de la Cruz se asoma al primer título parcial «Al aire de tu vuelo»; como se recoge de Fray Luis de León el segundo epígrafe «Las horas situadas»; asimismo trasunta el mejor Góngora el tercer rótulo «El pájaro en la mano»; igualmente respira la vitalidad lopesca, el cuarto mote «Aquí mismo» y la profundidad quevedesca en el último:

«Pleno ser». Quiera o no quiera decirlo explícitamente el poeta, el mensaje del mundo le llega con una soterraña fuente cultural, aun cuando el Guillén de este período intenta el contacto desnudo de la esencia de las cosas, aisladas en su impertérrita perfección. Se trata, como sabemos, de una prodigiosa operación algebraica, en la que el mundo, el universo entero, se resume en fórmulas mentales sin dejar de ser, a la vez, hermoso y exterior al poeta. En esta cima irrespirable («¡todo en el aire es pájaro!») se mueve el poeta, sin querer confesar el intermedio cultural de que se vale. Sólo una vez, en efecto, la alusión libresca aparece. En su poema *Lectura*, recordaré los versos finales:

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.

¡Oh bloque potencial! Así emergente
De blancuras, de gracia,
Lleva los signos más humanos hacia
Los cielos de la mente.

Marcha aún el lector, aunque abstraído.
¿Quién dirige su paso?
Los renglones —mirad, de Garcilaso—
Palpitan: son un nido.

¡Paseante por campo que él se labra,
Paseante en su centro,
Con amor avanzando ya por dentro
De un todo que es Palabra!

Ya hemos aludido a la doble vertiente señalada por Dámaso Alonso, según la cual la generación de 1927, después de un período de «poesía pura» de estricta asepsia mental presidida por el diagnóstico orteguiano de «la deshumanización del arte», se entrega, casi tumul-

tuariamente, al paladeo de una realidad humana y naturalística. El más espectacular ejemplo de este cambio de rumbo, de este radical viraje lo ofrece precisamente Jorge Guillén en la medida en que su poesía era el paradigma más egregio de una insobornable pureza estética. Una inmersión gozosa en el mundo del sentimiento provoca un proceso de rehumanización. Las etapas de este proceso se llaman, como sabemos «Mare-mágnum», «A la altura de las circunstancias» y «Que van a dar en la mar», obras publicadas entre 1957 y 1966 y son otra suerte de inmarcesible hermosura. El título general de estas obras, «Clamor. Tiempo de historia» es sobremanera significativo. Quien recuerde las reflexiones de Juan de Mairena en torno al concepto del tiempo sabrá lo que significa la ecuación tiempo-vida, y, por lo tanto, humanidad. A la pasmada, espasmódica, captación de un instante, suspendido, como por milagro, en el aire, sucede la contemplación sucesiva del devenir vital, en un tiempo y un espacio; sí, «a la altura de las circunstancias». Entonces, lógicamente, el culturalismo aparece como un contacto humano con la poesía de otros poetas, en su inmediata y palpitante carnadura. Al «Cántico» exento y vibrante sucede el multiforme, el humanísimo «clamor» de las demás criaturas. Estas criaturas son, algunas veces, explícitamente literarias.

Y así en el libro «A la altura de las circunstancias» (2) incluye un extenso poema, *Dimisión de Sancho*, en el que desarrolla anecdóticamente, es decir, a nivel humano —la categoría es siempre un producto mental— el episodio final de Sancho Panza en la Insula Barataria. El evidente substrato libresco del poema se conecta con el transfondo humanísimo con que se construye, pausada y sucesivamente, el relato. Es interesante notar que, en este libro, las anotaciones culturalistas se intensifican, desde Cervantes a Camus. Y esta proyección de una poesía que toma como tema la poesía alcanza su signifi-

cado más pleno en el libro siguiente de Jorge Guillén, «Que van a dar en la mar», que es una glosa lírica, como se advierte desde el título, de las «Coplas» de Jorge Manrique. Veamos ahora su última etapa poética.

Desde 1966 anuncia un libro de *Homenajes* del que conocemos dos anticipaciones; una *Relatos*, aparecida en este año en los «Cuadernos de María José» de Málaga, y otra, más extensa, publicada también este año en el número de marzo de «Revista de Occidente» (1).

El sentido culturalista de este modo guilleniano es obvio. En *Relatos*, constituido por cuatro breves poemas, tres pertenecen a la lírica «secundaria» que estamos analizando. Uno de ellos, titulado *Al margen de la «Odisea»*, es un *impromptu* lírico en torno al encuentro de Ulises y Nausikaa. *Una muerte serena*, es una glosa a la filosofía estoica de Marco Aurelio, visible a la hora de morir. *Al margen del «Poema del Cid»*. *El juglar y su oyente* es un juego poemático sobre la proyección épica en un niño:

Le crece el corazón a Don Rodrigo.
Y a todos cuantos llega su irradiación de héroe.
Héroe puro siempre, héroe invulnerable.
Autoridad paterna con su rayo solar.
«¡El es quien vence a todos!» —clama el niño—.
Y venció la batalla maravillosa e grant (1).

Los poemas recogidos en *Revista de Occidente* son sumamente interesantes. Se abren con una evocación de Lope de Vega, visto en su contexto madrileño. La ecuación Lope-Verdad domina el principio:

Aun desde la Corte, mundo estrecho,
el panorama del vivir atruena
los oídos como una batahola

(1) Ed. cit. pág. 15.

que un hombre, sin embargo,
convierte en ritmo y rima.
Todo, todo es verdad
durante ese relato en verso justo.

El retrato lopesco de Jorge Guillén está presidido por el tremendo, dionisiaco sentido vital de Lope, que empieza con su propia exhuberancia física

sano, con la salud
de un Hércules sin énfasis
abraza realidad;
en un juego que es lucha,
logra a fuerza de puños la armonía...

El contrapunto de esta plenitud absorbente está, muy españolamente, en la condición pecadora del hombre, contrapunto de caída en la esplendorosa vitalidad lopesca que, al cabo, triunfa, deslumbradoramente:

la Creación culmina en la figura
del hombre pecador. Entre esas lástimas
ese pulso: la vida. Fulgurante
a Lope deslumbra.
Y nos deslumbra Lope.

Otro espléndido retrato de esta galería nos lo ofrece su evocación de Antonio Machado. También aquí el juego de contrastes aparece entre la plenitud espiritual del poeta y su apariencia humilde de profesor provinciano

Con lentitud de soñador andante,
ya precozmente viejo
aquel hombre pasea por caminos
de sol y polvo o luna
¿Talante derrotado
sirve para arquetipo?

La noción cenital del esquema lírico machadiano está en su condición de profeta de una España mejor

Los ojos ven con claridad, la mano
quiere ser compañera
y el pasado, —raigambre que soñase—
perdura en la memoria
del visionero frente a la mañana,
una mañana pura
sobre nueva ribera.

Un muy interesante poema, *El Apócrifo*, señala finalmente la presencia de un Machado inventado por la pasión política; una criatura sucedánea que el propio poeta repudiaría:

Entre aquellos apócrifos poetas que inventan
ya apunta su perfil un Antonio Machado
Es este San Antonio de Colliure. —No para
de quejarse, dolido. «Así mutilado,
el verso falsamente se me reduce a prosa.
¡Mi poesía —gime— yace oculta en mi fosa!»

Finalmente cabe aducir, en esta galería culturalista, la evocación honda y fraterna de Pedro Salinas:

Aquí mismo respiran sus vocablos
última quintaesencia
y así, con su tic tac
silencioso de pulso
mantenido a través,
de esta palpitación de la mañana
que aquí transcurre ahora

con la sentida jaculatoria final:

Tierra junto al rumor de aquellas olas
Late bien este hallazgo de palabras
sentid: Pedro Salinas.

En Vicente Aleixandre es donde, de modo supremo, pueden establecerse las dos vertientes que, para la generación de 1927, señalaba Dámaso Alonso. Si, por una parte, en efecto, la poesía se inicia, en Aleixandre, en un mundo algodonoso, lejano y onírico en conexión con el surrealismo, a partir de 1953 con *Nacimiento último* y especialmente de 1962, con *Un vasto dominio*, observamos una inmersión cada vez más clara, entrañable e inmediata en la materia física, en el goce sensorial de lo circundante. Los esquemas geográficos de *Sombra de Paraíso* (1946) evocadores de una Málaga entrevista con ojos de recuerdo lejano, como a través de esmerilados cristales; y los más lejanos y patéticos arrebatados signos que hicieron atribuir un tono neorromántico a su libro *La destrucción o el amor* (1935) dejan paso a un contacto estremecido con las cosas. Y, naturalmente, con las criaturas de carne y hueso que se ponen a su alcance.

El tema tiene mayor interés por cuanto Vicente Aleixandre, como en otro tiempo Juan Ramón Jiménez, ejerce un magisterio admirable sobre los jóvenes poetas españoles que encuentran en él un amigo tanto como un

maestro (1). Viene bien recordar, en esta rebusca de temas culturalistas, que Dámaso Alonso ha trazado un retrato lírico de Aleixandre, al que evoca como un viejo Padre Nilo, rodeado de sus ríos afluentes en figura de angelotes, tal como en la famosa escultura del Museo Vaticano.

«Yo te representaría, semidiós horizontal, apenas reclinado, con inmensas barbas en cascada, como los antiguos representaron a los ríos. Y a esa juventud entusiasta que te sigue, con el auténtico gozo de seguir lo más intenso y lo más alto, a ese enjambre primaveral que te rodea, yo le pondría lo mismo que en la estatua del Nilo padre, como un cortejo de corrientes juveniles, de geniecillos niños; unos subidos sobre tus hombros; otros, escalándote las rodillas; otros, dejándose fluir en tobogán al lento ritmo de las ondulantes barbas» (2).

Este contacto con los poetas de su tiempo, tanto los que vio con aureola de maestros, como los que hoy acuden a su consejo amigo (3), ha permitido a Vicente Aleixandre recoger, siempre dentro del plano lírico las imágenes dilectas.

Con el título de *Los encuentros* (4) una cuarentena de retratos líricos que van desde Galdós, entrevisto en su niñez, hasta sus más jóvenes discípulos. «Estas páginas, obvio es decirlo, no pertenecen al género «crítica literaria». Persona y obra alguna vez se acercan y en el transitorio contacto con la primera, se transparenta, con imantación de unidad, la segunda. Más veces, desde un

(1) «Lo importante en Aleixandre —ha escrito Gabriel Celaya— consiste en que no sólo ha sido un maestro de las nuevas generaciones, sino que, además, con buen ritmo vital, si ha dado, también ha tomado, devolviendo luego a una lo suyo y lo de otros, como en un enriquecimiento indudablemente personal de su poesía.» En «Papeles de Son Armadans», noviembre-diciembre de 1958, pág. 376.

(2) *Poetas españoles contemporáneos*, ed. cit. págs. 299-300.

(3) Recuérdese, a efectos de este estudio, que un importante libro de poemas está escrito, como una interpretación general y profunda de la poesía de Aleixandre. Me refiero a *Cantata en Aleixandre*, de Gabriel Celaya, Madrid-Palma de Mallorca; Ediciones de Papeles de Son Armadans, 1959.

(4) Madrid, Ed. Guadarrama, 1958.

fondo vivido —diría respirado—, avanza todavía solidario, en bulto. En ocasiones, una sombra cruza exenta (5). En estos «recuerdos» afectivos, líricos por lo tanto, Aleixandre toma un rasgo físico, un ademán, el tono de una voz para edificar la etopeya del personaje. Comparando estas evocaciones con los «Españoles de tres mundos» de Juan Ramón yo diría que, en Aleixandre, hay más visión objetiva y, en cierto modo, más realismo.

Para hallar un mayor caudal subjetivo, más vibración lírica en estos retratos hay que acudir a su obra en verso. En su libro *Nacimiento último* (1953), en efecto, encontramos una colección de nueve poemas bajo el título general de «Retratos y dedicatorias». Tres de ellos, fechados en 1927-1928, corresponden al culturalismo de la etapa gongorina, cuyo mimetismo es especialmente evidente en el soneto *A Don Luis de Góngora*, del que entresaco los tercetos finales:

El alto cielo, luces meditadas
reparte en ritmos de ponientes cultos
que sumos logran su mandato recto.

Sus matices sin iris, las moradas
del aire rinden al vibrar, ocultos
y el acorde total clama perfecto (6).

Un estudio comparativo de este soneto con el que dedica *A Fray Luis de León*, nos muestra una paralela estructura, ya que se abre, como el anterior, en un juego de interrogaciones (7) que se unen, como el cimborio de un templo, en la alta plenitud de unas conclusiones parejas. Así el soneto *A Fray Luis de León* termina:

(5) *Prólogo*, págs. 15-16.

(6) *Nacimiento último*, ed. cit. pág. 46.

(7) «¿Qué firme arquitectura se levanta — del paisaje, si urgente de belleza — ordenada, y penetra en la certeza — del aire, sin furor, y la suplanta?» (*A Don Luis de Góngora*) «¿Qué linfa esbelta, de los altos hielos — hija y sepulcro, sobre el haz silente — rompe sus fríos, vierte sin corriente — luces llevando, derramando cielos?» (*A Fray Luis de León*).

La alta noche su copa sustantiva
—árbol ilustre— yergue a la bonanza,
total su crecimiento y ramas bellas.

Brisa joven de cielo, persuasiva
su pompa abierta, desplegada, alcanza,
largamente y resuenan las estrellas (8).

Señalemos, de paso, la hondura del esquema mental de cada poeta, que acredita mucha sabiduría clásica en un autor, cuya apariencia formal parece surgir de una desarraigada libertad. No tanta, sin embargo, que no permita adivinar, en el fluir de su río versal, esos ricos saberes perceptibles en ritmos secretos, que el poeta lleva como disuelto en la sangre y que, misteriosamente, afloran al caudal de su expresión sólo en apariencia libre y derramada.

La fecha de los demás «Retratos y Dedicatorias», desde el de *Emilio Prados* hasta el dedicado a la muerte de Pedro Salinas, acreditan que, paralelamente a las redacciones en prosa reunidas en su libro *Los encuentros*, Vicente Aleixandre continúa fiel a este modo lírico-crítico, que toma matiz afectivo en el retrato de Emilio Prados; levemente irónico en el «homenaje a Julio Herrera y Reissig», «poeta modernista»; emocionado en el retrato de Gabriela Mistral.

Lago transparente
donde un puro rostro
solo se refleja.

Grandes ojos veo,
frente clara, luces,
boca de tristeza (9).

Sin duda, el reflejo lírico más emotivo de esta serie es el escrito *En la muerte de Pedro Salinas*, uno de estos

(8) Id., id.

(9) Ed. cit. pág. 63.

ejemplos que nos permiten reiterar la certeza de que, a través de una emoción lírica puede transfundirse una espléndida noción crítica final e insuperable:

El perfilaba despacio sus versos.
Aquí una cabeza delicada. Aquí apenas una penumbra.
Le veíamos a veces dibujar minuciosamente una sombra.
Retrataba con imposible mano la caída muy lenta de un sonido
[esfumándose.
Y le veíamos encarnizarse, disponerse a apresar, absorberse en
[su detenidísima tarea.
hasta que al fin levantaba sus grandes ojos humanos,
su empeñado rostro sonriente, donde el transcurrir de la vida,
la generosidad, su pasión, su obstinado creer, su invencible verdad,
[su fiel luz se entregaban (10).

Como ya he indicado arriba, la inmersión del poeta en la realidad física, la poesía volcada hacia lo inmediato y lo táctil nos aparece en su libro *En un vasto dominio*, publicado en 1962 (11). Es conmovedor ver, leyendo este libro, cómo la forma y la calentura de la carne, su esponjosa y viva verdad conmueven a un poeta que, gozosamente, regresa de su irrealidad onírica. Pues bien, entre estos poemas hay otro excelente retrato lírico, aducible en esta revisión de temas culturalistas. Es el titulado *Lope, en su casa*, que graba los impactos psíquicos de una visita a la casona restaurada de la calle de Cervantes. Es una maravilla la evocación de la presencia física, anecdótica y categórica a la vez, de Lope:

Lope sale visible. ¿Le veis? Su ardida frente
volumen numeroso que resplandece a oscuras,
y bajo las dos cejas los ojos transparentes.
Otra es la luz que asumen o imparten. Alma o cuerpo
viviendo, rebrillando. La voz, la voz... «Tú, Marta...»

(10) Ed. cit. pág. 67.

(11) Madrid, ed. Revista de Occidente.

En esa sombra impura la libertad pujante
cuerpo pidió y obtuvo, garganta, lira, voces.
El corazón rodante que de hombre en hombre pasa
aquí se detuviera: proclamación. ¿Ventura?

.....

Ventura y aventura, su fin. Lope aquí ardiendo (12).

No escasa meditación ofrecería a nuestro tema la vertiente culturalista, de delicada y alusiva evocación cervantina del poema *Esquivias: bello nombre* (13). Y, en otro sentido, el grupo de poemas dedicado a Velázquez, cuyo trémulo y humano realismo tan bien se confronta con este regreso a la realidad palpitante de la carne del hombre, visible en esta etapa de la poesía de Aleixandre.

Pero la plenitud de este esfuerzo, que trae aparejada la seguridad de que estamos explorando un auténtico y específico género literario, nos surge en este libro más reciente de Vicente Aleixandre, que se titula *Retratos con nombre* (14) en el que, junto a unos cuantos esquemas biográficos imaginarios o de evocación de gentes pintorescas, aparecen no menos de doce versiones líricas de escritor, en una lista que va desde Bécquer a Gabriel Celaya. Los procedimientos son distintos. En el caso de Gustavo Adolfo, Aleixandre intenta una captación de la más delgada, delicada esencia del alma becqueriana, alambicando la imagen incluso en el modo lírico:

Mueve el viento,
Mueve el velo
quedo.

Mueve el aire.
Mueve el arce.
Vase.

(12) Ed. cit. págs. 161-162.

(13) Ed. cit. págs. 163-167.

(14) Colección «El Bardo», Barcelona, 1965.

Luz sin habla.
Voz callada.
Clara.
Sombra justa.
Suena muda.
Luna.
Y él la escucha (15).

Mayor interés, una más viva palpitación humana tienen los retratos contemporáneos: el de Rafael Alberti, evocado en su poema *Allende el mar* (16); el de Gabriel Celaya, en *Dos caminantes* (17); el de Carles Riba recordando, al morir —fondo mediterráneo—, en su *Imagen postrera* (18); el de Gregorio Marañón, retratado en sus «ojos oscuros —cejas espesas, bajas que daban una sombra buena— a su luz confiada» (19). En general, el «retrato» empieza siéndolo. Es decir, con acuidad de pintor, el poeta destaca unos rasgos físicos, una «verdad» sensorial preeminente, y partiendo de ella, bucea, cala, se ahonda en el alma del retratado, que es recogida, en general, por una palabra, o por la simple modulación de su voz. Servirán de ejemplo algunos de los versos del poema que dedica a Dámaso Alonso:

Los ojos, grandes ojos
que parecen tentar. Ancha se ve la frente,
hoy que esparcida está en la luz tranquila,
posada, sobre el hervor profundo...

.....

La letra enseña o mata.
Pero éste vive
en su doble valor. La vida es breve;
justo para decir
Eulalia. Un soplo cierto

-
- (15) *El escuchador*, (Gustavo Adolfo Bécquer), ed. cit. págs. 72-73.
(16) Ed. cit. págs. 21-22.
(17) Ed. cit. págs. 63-65.
(18) Ed. cit. págs. 26-28.
(19) Ed. cit. pág. 95.

que lentísimo pasa, y en él la letra vive,
significa, reduce, ensancha. El campo, el mundo.
El universo rueda. Un joven ama (20).

Hasta qué punto la lírica culturalista puede llegar a las cimas de una crítica final, de tremenda fuerza definidora, nos lo demuestran los dos poemas dedicados a Jorge Guillén. El primero se titula *En la Meseta* (21) y el segundo *Clamor y voz* (22). Una primera lectura nos permite percibir, en uno y otro, la fórmula lírica y precisa que intenta captar los dos momentos fundamentales de la poesía guilleniana. Corresponde el primero a la alquimia racional y admirable de *Cántico*, ese formidable esfuerzo por reducir a fórmulas intelectuales, a geometría lógica y sensible, la diversidad del mundo. O, dicho por Vicente Aleixandre,

Los ojos libres

también para la noche
supieron un instante después alzar sus filos
y resolver la sombra en ciencia, en fuerza,
en certeza y poder de estrellas claras.
El firmamento absuelto, más, resuelto
en bóveda completa, era ya el orbe,
el silencioso mundo no celeste
más humano, porque mirado está del hombre esbelto (23).

El segundo de los poemas, escrito, sin duda, muchos años después, describe la vertiente última de la poesía guilleniana, la que se define con los libros *Clamor*, y *Maremágnum* (1963) y en la que el mundo se presenta más allá, o más acá, de las fórmulas mentales, en su patética, tumultuosa, contradictoria, espléndida realidad multiforme:

- (20) Ed. cit. págs. 48-50.
(21) Ed. cit. págs. 17-18.
(22) Ed. cit. págs. 79-80.
(23) Ed. cit. pág. 18.

Tocó cristal. La flor, en flor, ardía.
Tocó la luz. El agua es vida: escapa.
La vida ardió, la flor huyó. Quemada
olores dio
la luz. y se abrasó. Nació. Vivió (1).

Proseguir, con otros ejemplos, sería una gozosa tarea. Porque añadiría demostraciones nuevas a esta hermosa verdad que estamos comprobando: la de que el instrumento lírico puede penetrar, como un buido bisturí, en la carne de la poesía ajena, hasta explorar y conocer sus más profundas y delicadas anatomías.

(24) Pág. 79.

El culturalismo aparece en la lírica de Miguel Hernández, explícitamente en el barroquismo gongorino y calderoniano de sus primeros libros —*Perito en lunas*—, y en su auto sacramental *El labrador de más aire*. Pero, a los efectos de nuestra indagación, nos interesa espumar ejemplos cuya intención culturalista aparezca como más evidente.

Entre los que las colecciones antológicas (1) clasifican como «poemas sueltos» existen varios impresionantes poemas de tipo culturalista. Ordenados por la cronología de los personajes evocados la serie se abre con una evocación de Garcilaso: Este es prodigioso:

Un claro caballero de rocío
un pastor, un guerrero de relente
eterno es bajo el Tajo; bajo el río
de bronce decidido y transparente.

Como un trozo de puro escalofrío
resplandece su cuello fluye y yace
y un cernido sudor sobre su frente
le hace corona y tornasol le hace (2).

(1) Utilizo la de «Taurus», Madrid, 1967.

(2) Pág. 44.

Escrito el poema para conmemorar el centenario de Garcilaso en 1936 (3) lo emocionante de este recuerdo, que titula *Egloga*, es que glosa la muerte dramática del poeta como un dolor inmediato y lacerante, hasta el punto de calcar algunas de las expresiones emotivas que dedica a sus contemporáneos. Así lo observan, doloridos, derribado al pie de la muralla:

Dulce y varón, parece desarmado
un dormido martillo de diamante
su corazón un pez maravillado,
y su cabeza rota
una granada de oro apedreado
con un dulce cerebro en cada gota.

La briosa adjetivación, la estupenda concatenación de estos versos que se desenlazan con esta patética hermosa:

Nada de cuanto admiro y considero
mi desaliento anima
si tú no eres, claro caballero.
Como un loco acendrado te persigo:
me cansa el sol, el viento me lastima
y quiero ahogarme por vivir contigo (2).

Es curioso que en la misma geografía del Tajo encuadra Miguel Hernández el segundo, en orden cronológico, de sus poemas culturalistas. Está dedicado a Gustavo Adolfo Bécquer (5), cuya vigencia hemos venido anotando en los poetas de la generación de 1927, y lo sitúa así:

¿Te acuerdas que sufrías oyendo las campanas
mirando los sepultureros y los bucles,
errando por las tardes de difuntos

(3) Se publicó en el número de junio de la *Revista de Occidente*.

(4) Ed. cit. pág. 46.

(5) *El ahogado del Tajo*, ed. cit. pág. 56.

manando sangre y barro que un alfarero luego
recogió para hacer botijos y macetas?

.....

Tu morada es el Tajo: ahí estás para siempre
dedicado a ser cisne por completo.

Otro curioso homenaje, en coincidencia temática con otro de Vicente Aleixandre, está dedicado —siguiendo la cronología— a Julio Herrera y Reissig (6) que intenta evocar, sin demasiada fortuna, los tonos funambulescos del gran poeta uruguayo.

Dos poemas culturalistas, evidentemente paralelos, son *Oda entre arena y piedra a Vicente Aleixandre* (7) y *Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda* (8). Uno y otro intentan ser el análisis espectral de dos mundos poéticos. En Aleixandre domina, según el poeta, el mar como tema general y conjunto, embriagando, balanceando, llenando de sentido soterraño el poema:

Te recorre el Océano los huesos
relampagueando perdurablemente
tu corazón se enjoya con peces y naufragios,
y con coral, retrato del esqueleto de tu corazón,
y el agua en plenilunio con alma de tronada
te sube por la sangre a la cabeza como un vino con ala
y desemboca, ya serena, por tus ojos (9)

en el poema dedicado a Neruda, lo dionisiaco, simbolizado por el vino, es el símbolo de la embriaguez con que el poeta goza y paladea la realidad multiforme del mundo.

Alrededor de ti y el vino, Pablo,
todo es chicharra loca de frotarse
de darse a la canción y a los solsticios

(6) *Epitafio desmesurado a un poeta*, ed. cit. págs. 49-50.

(7) Ed. cit. págs. 36-38.

(8) Ed. cit. págs. 39-43.

(9) Ed. cit. pág. 38.

hasta callar de pronto hecha pedazos
besos de pura cepa, brazos que han comprendido
su destino de anillo; de pulsera; abrazar (10).

Y quedan, finalmente, las grandes elegías a los contemporáneos. A la cabeza de ellas la tan conocida a Ramón Sijé, una de las piezas capitales de la lírica española contemporánea, en las que el dolor entrañable y fraterno cobra un patetismo más transido y vehementemente.

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte,
a dentelladas secas y calientes.
Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte (11).

Con el conmovedor, entrañable, devotísimo y tierno final:

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas
compañero del alma, compañero (12).

La otra gran elegía contemporánea es la dedicada a Federico García Lorca, que centra obviamente una inmensa gavilla de poesía universal. El poema tiene dos vertientes: una cósmica, en la que el poeta aparece en conexión con el universo

Muere un poeta y la creación se siente
herida y moribunda en las entrañas.

(10) Ed. cit. pág. 42.

(11) Ed. cit. pág. 48.

(12) Ed. cit. pág. 51.

y una segunda entrañable e inmediata:

Como si pasara con tu sombra
paseo con la mía
por una tierra que el silencio alfombra,
que el ciprés apetece más sombría.

Rodea mi garganta tu agonía
como un hierro de horca
y pruebo una bebida funeraria.

Tu sabes, Federico García Lorca,
que soy de los que gozan una muerte diaria. (13).

(13) Ed. cit. pág. 54.

La vertiente culturalista en la obra lírica de Dionisio Ridruejo se configura en los poemas de su madurez vital y agrupados en su libro *Convivencias* (1941-1958) del que conozco el amplio muestrario que ofrece en su libro antológico *122 poemas* (1). Cronológicamente ordenadas, aparecen, exentas, dos composiciones a los dioses mayores: Azorín y Manuel Machado, y el resto dedicado a emociones entrañables de amistad con sus compañeros de generación.

El poema titulado *Mensaje a Azorín en su generación*, es un largo romance que incluye en epigramas de cuatro versos los retratos líricos de los componentes de la generación del Noventa y Ocho, incluyendo en ella a Juan Ramón Jiménez y a Maragall.

Miguel soplabá hombre por dentro,
viento civil de muchas almas
en torreadas soledades
de raíz junta y frente clara.

Antonio, triste, hilaba tiempo
de humanidad sedimentada
tierra amasada en su memoria
de pueblo en cierne, resonada.

(1) Buenos Aires, Edit. Losada.

Por roca, cielo, mar y campo,
múltiple dios, reverberaba
de Juan Ramón la luz de todo
como limón de madrugada.

Pío, cansado sol de Octubre
a mundo abierto y en la plaza
del arrabal, mordía intensos
altorrelieves en la nada.

Ramón labraba la leyenda
podando carne escarmentada
hasta tocar hueso y labrando
de hueso y medula el fantasma.

Ramiro ardía en su sarmiento
de repentina, enjuta brasa
centelleando por la bruma
antes de hacerse a mar lejana.

Juan encarnado, o Cataluña,
de Dios sin prisa aclimataba
a cada día un jardinero
amor de tierra y de constancia.

Y tú, Azorín, el más paciente,
el de las cuentas, te quedabas,
luz del camino, entre las cosas
que el sentimiento desampara.

De esta generación egregia, los jóvenes esperan,
todavía:

Eran jóvenes, el naufragio
de gleba pobre y alma vana
les embotaba sordamente
la voz vibrante y solitaria.

Pero volvían obstinados
con recreante brisa al alba
silabeando España, siéndole
de libertad y de mañana.

El otro poema, desde la vertiente filial, sería el dedicado a Manuel Machado, cuyo recuerdo

seguirá y más tarde se enconvertirá en una leyenda,
en un pueblo que canta.

Los poemas restantes, de camaradería literaria, se construyen de la visión próxima y amiga. A Luis Rosales —con motivo de publicar «La casa encendida»— le dibuja en su impertérrito gesto de dialogante enamorado de hablar de cosas de hermosura literaria; a Luis Felipe Vivanco (con pretexto de su libro «Continuación de la vida») lo adivina transido del mundo que le rodea:

canto de criatura cotidiana
que mira como luz y compadece
cosas, flores o vidas, separando
a corazón callado la simiente.

A Leopoldo Panero, lo evoca en tres sonetos egregios, con su hombría y su amor por la belleza; a José María Valverde, por su fresca y encendida juventud. Un extenso poema, *Mensaje a Carles Riba, en su casa de Cadaqués* muestra la devota amistad que le unía al gran poeta de Cataluña.

El tema se ha extendido extremosamente, incluso diría, con sorpresa del propio indagador. Resulta, al llegar este momento, que nuestra poesía contemporánea presenta una dimensión culturalista tan frondosa que puede hablarse de ella como de un elemento caracterizador que distingue nuestro quehacer literario de los demás de nuestro tiempo de que tengo noticia. Implica, más sorprendentemente todavía, descubrir en nuestros modos poéticos, tan frecuentemente tachados de intuitivos y apasionados, una importante veta de preocupación intelectual, que aflora en tantos ejemplos como hemos podido señalar. La lista podría prolongarse con textos más recientes. A mi mesa de trabajo de crítico literario en ejercicio llegan en estos últimos años, muchos más libros poéticos cuyo contenido es pura y exclusivamente cultural: Leopoldo Panero, glosando a Pablo Neruda; Gabriel Celaya, en textos de Vicente Aleixandre; José Gervasio Manrique de Lara, evocando a Antonio Machado, Lorca y Miguel Hernández; José López Ruiz, poetizando sobre Valle-Inclán o Ramón Gómez de la Serna; José Luis Tejada, recreando todo un libro en estilo lopesco; sin contar los ejemplos de dedicación parcial que podemos espigar en José García Nieto, Luis

Felipe Vivanco, Antonio y Carlos Murciano, Carlos Rodríguez Spitteri, Rafael Morales, Juan Ruiz Peña, Ricardo Molina, Carmen Conde, José María Alonso Gamó, Antonio Milla Ruiz, y tantos y tantos más. Y no hace falta subrayar, por último, el sentido culturalista que el mote «Garcilaso» supone al cifrar un importante grupo poético de nuestro tiempo.

¿Cuáles son los profundos significados de todo esto? Quisiera reducirlos a tres apartados, a guisa de conclusión.

Primero: Suponen, para empezar, una jerarquización del fenómeno poético;

Segundo: Implican una posibilidad de caracterización crítica, que muchas veces suple con ventaja el esfuerzo de los sistemas tradicionales y el de las cartas estilísticas;

Tercero: Establece un sentido de fraternidad gremial entre las gentes vocadas al ejercicio de la belleza, que se sienten así solidarias en la herencia de un pasado común y una convivencia fraterna.

Obsérvese, en efecto, que en su casi totalidad se trata de una poesía laudatoria, sin que aparezcan los rasgos de ferocidad inaudita que hallamos en los tiempos de Góngora y Quevedo o de Samaniego e Iriarte. Añádase que tampoco se trata de ejemplos de adulación como los que captamos en las famosas «Coronas Poéticas» con que los vates retóricos del siglo XIX hacían el elogio de algunos literatos que se convertían en políticos poderosos; ni de aquellos banales cumplidos que se estampaban, porque era de rigor, en los álbumes de circunstancias. Los poemas que hemos glosado a lo largo de estas páginas son producto de un «*intelletto d'amore*».

Si, como desea Ortega, la crítica debe ser «un fervoroso esfuerzo por potenciar la obra elegida», esta vertiente culturalista ofrece un ejemplo cenital que nos levanta el

espíritu. Y esto es hermoso, y me complace haber llegado a tan noble diagnóstico de nuestra convivencia literaria, que deja las inevitables anécdotas rencorosas en el ángulo oscuro de las antiguas tertulias de los cafés, como desvanecidas pompas de jabón, que recuerdan, en palabras volanderas, los terribles «vejámenes» que todavía persisten en los papeles del siglo XVII.

* * *

Y ya podría estampar la palabra ritual «he dicho», pero siento que me queda algo por decir. Me aceptáis como uno más entre vosotros, entre los que rigen la nave entrañable de nuestra lengua, sin haberme examinado de esos saberes rigurosos que son vuestros títulos de excelencia científica. Conocéis que mi obra —tanto en el campo poético como en el ensayístico— tiene como soporte aquel subjetivismo que, en verso o en prosa, la aproxima al quehacer lírico. A lo largo de estas páginas, sin embargo, creo haber demostrado que la poesía es un noble modo de conocer. Y este es acaso, el salvoconducto que me ha permitido llegar hoy a sentarme entre vosotros. Por haberlo comprendido así, Dios os lo pague.

Me incorporáis a una Academia, es decir, a una continuidad que ostenta, florida, cincuenta y dos lustros de existencia y que se apoya en una noble tradición de señorío y de civil compañía. Nunca, como aquí y ahora, la vieja ceremonia, felizmente restaurada en estos días, tiene su sentido y su razón de ser. Y quiere esta etiqueta que las palabras finales sean las de la gratitud, que proverbial y justamente se señala como el sello de las almas bien nacidas. La palabra gracias —tan desgastada, sí, por el uso, por la hipocresía— es una palabra jugosa, cuya semántica se presta a admirables reflexiones. Es tan alta, que marca el resplandor de la Divinidad sobre

las cosas: la gracia de Dios. Significa también, aquel poder de indulto con que los Reyes extendían su mano perdonadora; —¿y no se llama a la más poderosa de las reinas del mundo «su Graciosa Majestad»? Gracia es el nombre cuando preguntamos «¿cuál es su gracia?» Gracia es, también, aquella misteriosa atracción con que un rostro nos cautiva, independiente de su misma belleza. Y aquella posibilidad de mover nuestro ánimo a la sonrisa. Cualquiera de estos significados implica armonía, emoción simpatética, buen acuerdo. Pero ahora yo quiero darle su significado íntimo, profundo, emocionado, de breve y trémula monedita de plata de gratitud, vibrando un momento en el aire sus dos breves sílabas.

Así, en voz baja. «Gracias».

DISCURSO DE CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. MARTÍN DE RIQUER
CONDE DE CASA DÁVALOS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
530 SOUTH EAST ASIAN AVENUE
CHICAGO, ILLINOIS 60607
TEL: 773-936-3700
FAX: 773-936-3701
WWW: WWW.CHEM.UCHICAGO.EDU

Señores académicos:

Acabamos de escuchar un discurso en el que cosas que ya sabíamos y muchas que algunos ignorábamos; nombres de escritores familiares a todos nosotros y versos que, sin duda alguna, somos muchos los que los sabemos de memoria; actitudes vitales y literarias y, de cuando en cuando, sagaces observaciones que encuadran o valoran una obra o un poeta, se han mezclado, ordenadamente, para exponernos una conclusión y llegar a unos resultados firmes y positivos.

La disertación de don Guillermo Díaz-Plaja —que me ha cabido el honor y la ventura de contestar en este solemne acto— tiene cierta estructura de lección; supone rebusca de datos y de noticias; enlaza y relaciona, separa y contrapone criaturas de arte y credos literarios; y todo ello se expresa de un modo ágil, llano, accesible, fruto del difícil esfuerzo de quien no quiere divagar ni perderse en confusas lucubraciones, y osaría afirmar que, al poner ante nosotros auténticos casos de mimetismo literario, se inclina hacia la actitud fundamentalmente imitadora del escritor.

Ello es tan normal, que hubiera sido difícil esperar otra cosa de Guillermo Díaz-Plaja, pues las características que tan fugazmente acabo de señalar son propias del discurrir y trabajar de un catedrático de literatura, con muchos años de experiencia en clase, de un indagador de nuestro pasado y de nuestro presente literarios, que ha acumulado lecturas y fichas; de un competente ensayista que sabe relacionar incluso lo algunas veces insospechado para extraer de ello una ganancia crítica; de un periodista de altura que es capaz de exponer con claridad y naturalidad lo que es abstruso y difícil, y, finalmente, de persona apasionadamente entregada al estudio, al goce y la conservación de lo más puro y más serio del teatro. Han convergido aquí, como en tantos de sus libros y trabajos, las tan diversas —pero no diferentes— facetas de la personalidad literaria de Guillermo Díaz-Plaja, hombre que, con elegancia y con total competencia, sabe que en muchas ocasiones es necesario superponer la amplitud al detallismo monográfico, porque hay una exigencia social que impone la existencia de escritores como él.

* * *

El tema central del discurso que acabamos de oírle lo lleva dentro Guillermo Díaz-Plaja hace muchos años. En 1936 la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona publicó un libro suyo (*), tan breve como de original concepción, en el que recogía elogios e imitaciones de Garcilaso de la Vega [23], desde su época misma hasta el siglo xx, desde Juan Boscán hasta Miguel Hernández. La experiencia juvenil de este librito se ha convertido, al cabo de los años, en doctrina y amplia visión literaria; en uno de estos cortes horizon-

(*) Citaremos, para abreviar, con el número correspondiente de su Bibliografía.

tales que, de cuando en cuando, hay que hacer en la visión crítica para intentar que no se nos escape nada y, sobre todo, para sugerir ideas y plantear cuestiones. Pero aun hay más. Guillermo Díaz-Plaja, como una especie de paréntesis entre sus libros, ensayos y artículos, de vez en cuando publica un libro de versos, ora en castellano, ora en catalán, y en 1962 lanzó *Los adioses* [112], conjunto de poemas que nos hace ver que él también podría estar integrado —«debería» si el recipiendario fuera otro— en este discurso sobre *La dimensión culturalista en la poesía española contemporánea*. Permitidme que este discurso lo continúe ahora yo y que colme la más acusada de sus lagunas. Falta en él un poeta que, con garbo e intención, contrahace a Jorge Manrique, a Garcilaso, a Santa Teresa, a Cadalso, a Moratín, a Bécquer, a Unamuno, a Antonio Machado, a Juan Ramón. Recordemos el soneto dedicado a Larra:

¡Perfección imposible! Tú, amarrado
al duro banco de la gacetilla.

Tu bisturí hace autopsia de la Villa
y Corte, con un gesto desolado.

Látigo y luz, en tu palabra brota,
pobrecito hablador, claro impaciente
de libertad, el ímpetu mordiente
que sutura de fe la patria rota.

Llama oscura en los ojos; el tupé
proyecta, melancólica, la sombra
que dibuja, a la luz de tu quinqué,
la presencia espectral que nadie nombra.

Y la creciente cólera española
que rubrica, en el aire, tu pistola.

En este soneto de Guillermo Díaz-Plaja se condensan, apretadamente, todas aquellas facetas del escritor a que antes me refería: es un soneto de ensayista, de

crítico, de periodista y de catedrático, que en sólo catorce versos da su lección de literatura.

* * *

Desde antes de que Virgilio homerizara es muy frecuente en la historia de las letras esta especie de mimetismo, de «a la manera de», uno de los temas fundamentales de este discurso de recepción; y si Catulo fue muy capaz de hacer de Safo, a la zaga de Sófocles y Eurípides, Pérez Galdós, Hofmannsthal, Giraudoux y tantos otros se han metido en la dimensión culturalista de Electra. Pero por este camino se iría demasiado lejos y se echarían a perder la intención y los atisbos de la indagación de Díaz-Plaja. Las literaturas españolas nos ofrecen unas cuantas piezas que, si bien no justificarían plenamente que las consideráramos como una «constante», nos hacen ver que aquel juego mimético tuvo mucho arraigo entre nosotros, aun prescindiendo, como con acierto hace Díaz-Plaja, de obras del tipo del *Viaje del Parnaso* o del *Laurel de Apolo*. El Marqués de Santillana, en la *Querella de Amor*, hace acabar sus estrofas con versos ajenos: de Macías, de Alfonso González de Castro, de Pero González de Mendoza, del Arcediano de Toro, y, como observa Rafael Lapesa, «el acierto de Santillana en la *Querella* consistió... en empastar su propia voz con las de sus predecesores, fundiéndolas todas en una lamentación armónica». No cabe duda de que esta especie de subjetivar lo ajeno o personalizar lo colectivo, en poemas a base de citas, don Íñigo López de Mendoza debió de aprenderlo en sus años mozos, cuando era copero de Alfonso el Magnánimo, ya que se trata de una especie de subgénero literario muy cultivado en Cataluña, desde que en la segunda mitad del siglo XIII, Ramón Vidal de Besalú (aquel escritor que definió la poesía como «la manifestación de toda gallardía») escribió un poema, al

que modernamente se ha dado el título de «Juicio de Amor», en el que va exponiendo el tema intercalando cuarenta y nueve citas de poesías ajenas, la mayoría de trovadores provenzales y una, preciosa reliquia para aquellos tiempos, de un castellano cuyo nombre no sabía («un castelàs, mas no sabria so nom dir»). Prescindiendo de otros casos, ya en el siglo xv, Jordi de Sant Jordi, el poeta valenciano tan amigo del joven Santillana, compuso, con título latino que parodia el «incipit» de los Evangelios que se leen los días santos, una *Passio Amoris secundum Ovidium*, en la que la pasión del enamorado es narrada de tal suerte que intercala quince citas de poetas, exclusivamente trovadores provenzales o imitadores suyos. Pero, a mi ver, el caso más característico, porque encaja más con las indagaciones de Guillermo Díaz-Plaja, es el del poema colectivo del poeta bilingüe Pere Torroella, o Pero Torrellas. Este valiente capitán ampurdanés, de quien Giovanni Pontano decía:

*Est tibi non humili hesperia de gente Torella
splendor est hispani gloria magna soli,*

compuso, entre 1436 y 1455, en Navarra, en la corte de Carlos de Viana y de su esposa Agnés de Clèves, un poema en el que afirma que es tal su desazón amorosa que todos los versos que recuerda de poetas le parecen adecuados a su estado de ánimo. Por lo tanto, o bien el amor infundió el mismo sentimiento a todos los enamorados, o bien todos los poetas anteriores han sido una especie de profetas de lo que él siente. Y corrobora esta idea a base de gran número de citas de trovadores provenzales, de poetas catalanes, de tres franceses (que son, naturalmente, Guillaume de Machaut, Oton de Granson y Alain Chartier) y de los castellanos Lope de Estúñiga, Iñigo López (o sea el futuro Marqués de Santillana), Pedro de Santa Fe, Juan de Torres, Juan de Dueñas, Macías, Villasandino y Juan de Mena. La actitud cul-

turalista de Torrellas, que luego será tan famoso por su *Maldezir de mujeres*, es clara y sintomática: permanece fiel a la vieja tradición provenzal al citar a trovadores por lo menos dos siglos anteriores, ha advertido la renovación de la lírica culta francesa, principalmente del famosísimo *La belle dame sans merci* de Chartier, pero se mantiene al lado de sus contemporáneos catalanes y castellanos, aunque, como la política siempre se mete en todo, cita casi exclusivamente a poetas afectos a la casa de Navarra, *en aquel momento* (subrayo «en aquel momento»).

Escuchando a Guillermo Díaz-Plaja pienso que muchas veces, cuando en nuestras indagaciones eruditas creemos sorprender plagios o influencias en escritores medievales, tal vez no reparamos bastante en que hay algo más en estos textos que solemos poner a doble columna. Tal vez hay un gesto de simpatía personal o cultural, un homenaje al maestro que se admira o al autor con quien uno se compenetra, e incluso un ejercicio más o menos retórico de escribir «a la manera de». Convendría indagar en esta dirección, camino sin duda fecundo que nos abren las consideraciones de Díaz-Plaja que acabamos de oír.

* * *

Don Guillermo Díaz-Plaja y Contestí nació en Manresa, en 1909. Hijo de un militar, que recordamos con respeto y cariño los que en la juventud fuimos amigos de nuestro nuevo académico, su infancia ya le impuso el destino de viajar: Barcelona, Melilla, Lérida y, más sosegadamente, Gerona, en cuyo Instituto cursó el Bachillerato. Establecida su familia de modo definitivo en Barcelona, en su Universidad cursó las carreras de Filosofía y Letras y Derecho. No le conocí de estudiante, porque nos distancian algunos pocos años, eso que

llaman «generaciones», pero siempre que Díaz-Plaja se ha referido a su época de alumno universitario lo ha hecho con un acusado entusiasmo, con fervor hacia algunos de sus maestros —Jorge Rubió, Manuel de Montolío—, y, por otra parte, cuando algunos de sus condiscípulos ha evocado aquellos años jamás ha dejado de señalar la vocación, el entusiasmo por lo viejo y lo nuevo y el papel señero que desempeñó en las aulas y los patios universitarios. Siendo estudiante, a los diecinueve años, publicó su primer libro, *Epistolario de Goya* [1], y poco después una biografía crítica de Rubén Darío [2], a la que, con arrebató juvenil, puso a última hora un prólogo en el que, en cierto modo, desautorizaba lo que escribía páginas más adelante, porque había sido ganado por unos movimientos estéticos de vanguardia que entonces le parecían irreconciliables con el arte del poeta hispanoamericano. Ya colaboraba en revistas literarias y escribía, en diarios, artículos sobre literatura y libros, tarea que jamás ha dejado; y acudía a reuniones y tertulias literarias, caracterizadas por lo que entonces se llamaba «vanguardismo». Pero no vayamos a creer que el Guillermo Díaz-Plaja joven fue únicamente un afecto a lo nuevo, a lo reciente, a la última estridencia artística, pues al año de licenciarse, en 1931, se doctoraba en la Universidad de Madrid defendiendo una tesis acerca de *La creación del lenguaje en el siglo XVI* [26] y escribía un trabajo titulado *Las descripciones en las leyendas cidianas* [8] publicado en el «Bulletin Hispanique», la seria y erudita revista del hispanismo francés. Quedaban, pues, las cosas bien claras: por un lado apertura total a cualquier renovación y la firma en agresivos manifiestos «ultraístas», pero, por el otro, vinculación a unos métodos tradicionales de trabajo literario, extremos que ya permiten ir configurando el sentido de la obra posterior de nuestro nuevo académico.

En 1932, Díaz-Plaja hace sus primeras armas docen-

tes, como profesor en el Instituto-Escuela de Barcelona y como encargado de cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad. Es ya un «señor profesor», pero no tardará el escandalizar a otros profesores —y, de paso, entusiasmar a los estudiantes— cuando aquel mismo año organice, en nuestra tan tradicional Facultad de Letras, un curso sobre Estética del Cine. Fue sin duda Díaz-Plaja, si no me equivoco, el primero en llevar el estudio del cine a las aulas universitarias españolas; y esto que hoy nos parece tan normal y justificado fue entonces una auténtica revolución. Unos quince años después algunos viejos catedráticos aún recordaban indignados que Guillermo Díaz-Plaja había osado hablar de cine en nuestra «Alma Mater», y no se lo perdonaban.

Del 1932 al 1936 Díaz-Plaja, sin dejar de publicar libros, de escribir en diarios y revistas, de pronunciar conferencias, de asistir a congresos, de desempeñar cargos, como el de Director de la Sección de Arte Dramático del Conservatorio del Liceo, y de iniciar su faceta de viajero por Europa, hace su aprendizaje docente y estudia; y estudia tanto que, en sus primeras oposiciones a cátedras de Lengua y Literatura Españolas, consigue el número uno y escoge el viejo y famoso Instituto Balmes de Barcelona. Es este 1935 el año de su gran triunfo profesional, pero también el de su primer gran triunfo literario, pues su obra *Introducción al estudio del romanticismo español* es laureada con el Premio Nacional de Literatura, por un jurado en el que figuraban Pío Baroja, Antonio Machado y Angel González Palencia: la coincidencia de apreciación en tres personalidades tan distintas es muy sintomática.

Guillermo Díaz-Plaja tiene ya veinticinco años y su carrera ha sido fulgurante y se ha ido cimentando en una labor impresa muy considerable. Llega el julio de 1936, y se abre un paréntesis que se cerrará treinta y dos meses más tarde. La inmediata posguerra hace conocer

dos libros fundamentales de Díaz-Plaja, *La poesía lírica española* [24] y *El espíritu del Barroco* [31], a los que ya me referiré luego, y comienzan a aparecer sus libros de texto para estudiantes de Bachillerato, aspecto que ya ahora quiero destacar, porque supone una constante fidelidad a la tarea docente y el diálogo con el lector más difícil y más delicado: el muchacho que abre sus ojos al mundo de la cultura y, al que, según como se le hable, se gana o se malogra una posible vocación.

Aquel mismo 1939 Guillermo Díaz-Plaja es nombrado Director del Instituto del Teatro, institución de mucha solera, dependiente de la Diputación de Barcelona. Allí organiza cursos normales, con una serie de especializaciones dramáticas —actores, directores, escenógrafos, coreógrafos—, y crea un importante Museo de Arte Escénico, labor entrañable que sigue desarrollando en la actualidad, en su constante viajar semanal de Madrid a Barcelona. En 1943, la Real Academia Española lo elige académico correspondiente, lo que le permite asistir a nuestras sesiones y mantener un estrecho contacto con nuestra Real Corporación, en la que desde ahora es miembro numerario. Viajes por Europa, América y Africa; asistencia a congresos; conferencias en Universidades y centros literarios; la dirección del Instituto Nacional del Libro Español, y una actividad física constante y trepidante no ahogan ni oscurecen al escritor. Guillermo Díaz-Plaja sigue publicando libros a ritmo creciente: a diario aparece su firma en la prensa y no está ajeno a ninguna manifestación literaria y cultural de Barcelona o de Madrid.

Pero acerquémonos a su extensa obra, que es lo que ahora más nos interesa y lo que justifica la presente solemnidad.

Es bien sabido que el profesorado oficial de Enseñanza Media ha contado siempre, en España, con figuras de gran prestigio y de relieve superior, y, pre-

cisamente la disciplina de Lengua y Literatura Españolas puede exhibir una serie de nombres ilustres, muchos de los cuales han ocupado y ocupan sillones en esta Casa. Pero no es ningún secreto que durante largos años el profesor se vio obligado a suplir las enormes deficiencias del libro escolar, por lo general (salvo preciosas excepciones) rutinario amasijo de datos y fechas, premiosa exposición de «vidas» y «argumentos», que no tan sólo mantenían al alumno alejado de la literatura, sus bellezas, sus afanes y sus problemas, sino que carecían del aliciente indispensable para hacer conocer y gustar de los valores literarios. Las nuevas indagaciones de los eruditos, los modernos puntos de vista de la crítica, la revaloración de épocas, estilos o autores, tareas en la que estaban empeñados nuestros mejores historiadores de la literatura, entre ellos catedráticos de Universidad y de Instituto, solían pasar inadvertidas. Cuando Guillermo Díaz-Plaja ganó su cátedra de Literatura, su primera tarea fue la de redactar un libro de texto para sus alumnos, que muy pronto no fueron los propios del Instituto Balmes de Barcelona, sino una gran masa de estudiantes de Bachillerato de España e Hispanoamérica. Díaz-Plaja había encontrado una fórmula que ahora nos parece obvia y sencilla: explicar con la mayor claridad qué es la obra literaria; qué características tiene un movimiento estético; qué significa un autor y qué vale una obra, con un lenguaje extremadamente sencillo y apretando y quintaesenciando en breves, diáfanas líneas, lo que la investigación y la crítica más solventes habían aportado. Con fórmulas de facilísima retención, con cuadros y gráficos de ideas y conceptos, con mapas y con intencionadas ilustraciones, el catedrático cumplía con una de sus funciones básicas: introducir en una materia, hacerla gustar y abrir horizontes. Su *Síntesis de literatura española* [25], en dos volúmenes publicados en 1939, ha alcanzado, con dife-

rentes títulos y con arreglos para amoldarse a los inquietos programas oficiales, cincuenta y dos ediciones. Guillermo Díaz-Plaja, gracias a este libro, tan claro y tan agradable, y que no pretende ser otra cosa sino un libro de texto, hizo que su nombre fuera conocido y admirado por centenares de miles de españoles, concretamente, hasta ahora, por veintiocho promociones de bachilleres, la mayoría de los cuales son hoy hombres de carrera y, no pocos, colegas suyos. Todo ello completado con gramáticas, antologías, lecturas comentadas de textos y finalmente coronado con su ágil *Literatura universal* [135], publicada en 1965. No hay que olvidar ni menospreciar este aspecto del quehacer de Díaz-Plaja, porque considero que tiene un valor fundamental y hace de él el mentor y guía literario, en más de un cuarto de siglo, de gran parte de la juventud española, y porque, me consta, ha desvelado y suscitado auténticas vocaciones literarias. Al fin y al cabo, con este aspecto de su labor, Guillermo Díaz-Plaja ha cumplido con su deber de catedrático, profesión que estima y de la que tan justamente se enorgullece. La prueba está en que, cuando en marzo de 1961 ingresó en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, el tema de su discurso de recepción versó sobre *Una cátedra de Retórica* [104], historia de su propia cátedra barcelonesa y de los titulares que le precedieron, entre los que se cuentan nombres tan ilustres como Manuel Milá y Fontanals, Pablo Piferrer, José Coll y Vehí, Clemente Cortejón y Francisco Javier Garriga. Quien ha escogido este tema para ingresar en una Academia es que se siente satisfecho y hasta envanecido de ser catedrático de Literatura del Instituto Balmes de Barcelona.

Hay un sutil momento en que el profesor de literatura cruza la frontera que le lleva a ser historiador literario. Su misión sigue siendo, en gran parte, enseñar a los otros, pero también lo es la de dialogar con los que

son, asimismo, conocedores de la materia. Ya no se trata de instruir al que no sabe, ni de suscitar vocaciones, sino de debatir sobre literatura. A ello ha dedicado y dedica Guillermo Díaz-Plaja gran parte de su febril actividad. En su libro *El estudio de la literatura* [120] aborda los fundamentos de este quehacer: los que llama saberes conexos (crítica, estilística, preceptiva e historia de la lengua) y el tema fundamental de la historia literaria a la luz de nuevas doctrinas, debatidas en revistas especializadas y en congresos. En *Hacia un concepto de la literatura española* [36] Díaz-Plaja ofrece unas muy personales síntesis conducentes a fijar algunos rasgos espirituales de las distintas épocas de la literatura española (Edad Media, Barroco, Romanticismo); y en *Poesía y realidad* [65] la indagación se concreta más y al propio tiempo el horizonte se ensancha: un horizonte que va del estudio del dinamismo de los entremeses de Cervantes, hasta las notas fundamentales de lo argentino en la novela. Y Cervantes vuelve a ser el tema capital del libro *Cuestión de límites* [117], en una singular interpretación del *Quijote* como situación teatral. En *El estilo de San Ignacio de Loyola* [83] Díaz-Plaja realiza un análisis estilístico de la *Carta de la Obediencia*, en el que llega a la conclusión siguiente: «Vertebra la prosa ignaciana un hilo mental, sutil y férreo a la vez, que le mantiene en vilo, de punta a punta, sin fárrago y sin peso muerto, al servicio de su eficacia dialéctica». *El poema en prosa en España* [82] constituye otra de las experiencias estilísticas de Guillermo Díaz-Plaja, con el empeño de precisar la zona intermedia que hay entre la prosa y la poesía, rebusca seguida en autores contemporáneos e ilustrada con una antología a partir de Rubén Darío.

Otros libros de Guillermo Díaz-Plaja, también de historia crítica literaria, tienen un carácter más unitario y más centrado en un tema esencial. Ya he aludido a su manual *La poesía lírica española* [24], obra juvenil y

madura, de la que no es tópicó decir que llenó un vacío bibliográfico. Al comentarla, escribió Dámaso Alonso:

«Se juntan en Díaz-Plaja dos condiciones que con poca frecuencia se reúnen en un mismo escritor. De una parte es un auténtico historiador de la cultura, apasionado por su tema (y claro está que con una «Einstellung» muy de nuestro siglo), hábil para dar perfiles netos y a la par no empobrecidos, de los más intrincados momentos de la Humanidad (en este sentido nada mejor que las breves introducciones que preceden a cada una de las épocas literarias que en el libro se estudian: Renacimiento, Barroquismo, Romanticismo, etc.). Y por otro lado, es un excelente catador de poesía. Su sentencia no falla, y hasta el lector llega, por medio de un sutil análisis estilístico, al secreto de la emoción de un ritmo o un giro, al ambiente prodigioso de una imagen.»

Estas palabras, escritas en 1942, tienen validez para enjuiciar la tarea general de Díaz-Plaja como historiador y crítico literario.

Su primer libro de ambición fue la *Introducción al estudio del Romanticismo español* [22], que —como dijimos— mereció el Premio Nacional de Literatura. Es un estudio sistemático, con aportaciones de primera mano, algunas de las cuales suscitaron debates eruditos, y, como siempre, con personales intuiciones en las caracterizaciones y esquemas. Pero más revuelo produjo *El espíritu del Barroco* [30], aparecido a poco de acabar nuestra guerra, cuando tan escasos eran, entre nosotros, los trabajos fundamentales sobre grandes problemas. Tal vez olvidando las otras partes del libro, que contienen mucha materia de valor, lo que más se debatió fue

la titulada «Un posible factor racial en el Barroco», pues, tanto entonces como ahora, en cuanto se plantea el problema de judaísmo y literatura surge la discusión. Guillermo Díaz-Plaja, que pedía al lector «aquel mínimo de libertad divagatoria a que por el cultivo del género tiene derecho», es bien cierto que intuyó algunos hechos que luego se han documentado; pero aunque así no fuera, todo libro que sorprende y levanta polémicas es que dice algo nuevo digno del mayor respeto y estudio. También iba a suscitarlas, años más tarde, su denso libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho* [61], a mi parecer una de las obras más importantes de Guillermo Díaz-Plaja, ya que, por debajo de las apreciaciones nuevas, las clasificaciones y caracterizaciones llamativas y sugerentes y el empeño definidor, hay en él mucho trabajo previo, buscado con afán y realzado con acierto y toda una clara y lógica explicación de dos movimientos literarios que, con frecuencia, se confunden. En la copiosa bibliografía sobre el Noventa y Ocho este libro es, sin duda alguna, una pieza fundamental. Como también lo es, en bibliografía no menos abundante, su libro sobre García Lorca [56]. Aunque el autor advierte que «es una sucesión de datos y de puntos de vista que acaso sean útiles como aportación y testimonio de su generación, cuando la obra que todos le debemos se acometa», el libro tiene mayor alcance y va presidido por una sistemática ordenación. Es claro, preciso y rico en noticias y en juicios, y a ello debe el éxito que goza entre el público. Capitales son asimismo —y me limitaré a enumerarlos— los libros de Guillermo Díaz-Plaja sobre Ramón de Basterra [30], sobre Juan Ramón Jiménez [91], sobre José Martí [71] y fundamental el dedicado a Valle-Inclán [123] fruto de un curso monográfico que profesó en la Universidad del Estado de Nueva York, de Buffalo, en 1964.

Una de las misiones del historiador de la literatura

es la publicación de textos, y Guillermo Díaz-Plaja se ha dedicado a ello en varias ocasiones, y así ha presentado al Canciller Ayala, a fray Luis de León, las obras completas de Bécquer, selecciones de Azorín y las poesías inéditas de Mosquera de Figueroa, editadas por esta Real Academia en su «Biblioteca Selecta».

El historiador literario no se para aquí. Potenciando su actitud didáctica y noblemente divulgadora de nuestras letras, Guillermo Díaz-Plaja, es autor de una *Antología Mayor de la Literatura Española* [88, 89, 99, 100], en cuatro gruesos volúmenes, donde, desde las primeras muestras literarias en castellano, ofrece amplias y generosas selecciones de obras, y, cuando son poesías, las da casi siempre íntegras, lo que constituye un verdadero tesoro de textos, un inapreciable conjunto de lo mejor que se ha escrito al alcance de la mano, y todo ello encabezado con prólogos, prologuillos y delantales que hacen de la obra una auténtica historia de la literatura. Y por este camino llegamos a la monumental *Historia General de las literaturas Hispánicas* [58], empresa de gran aliento, de indudable utilidad y que ha cumplido una misión muchas veces intentada y malograda siempre. La obra consta de siete gruesos volúmenes en gran formato, y está redactada por un escogido conjunto de colaboradores especializados, entre los que no faltan ilustres figuras de nuestra historia literaria. Díaz-Plaja, como director de esta obra, otorgó a los colaboradores una total libertad, lo que, si, por una parte, puede tener el inconveniente de las desproporciones, por otra tiene la ventaja de que algunos de ellos, aprovechándose de tal principio, vaciaron en sus capítulos resultados de importantes indagaciones y reflexiones. Encabeza y autoriza la obra una introducción titulada «Caracteres primordiales de la literatura española» debida a nuestro venerado Director don Ramón Menéndez Pidal y entre los numerosos colaboradores que se encargan de diversos capítulos figuran mu-

chos que son Académicos de esta Casa, catedráticos españoles e hispanoamericanos y críticos de reconocida competencia.

* * *

Son numerosos los libros de ensayos que ha publicado Guillermo Díaz-Plaja, situados en una zona que, si por un lado, se pueden considerar estudios de historia y crítica literarias, por el otro se aproximan al artículo periodístico cuando, como ocurre muchas veces, no lo son de verdad, pues antes de insertarse y estructurarse en un libro aparecieron en la prensa. El ensayo es en Díaz-Plaja una de sus más caras direcciones, hasta tal punto que informa casi toda su obra en prosa; y siempre ha defendido este género con argumentos de consideración, frente a una muy extendida opinión que lo considera como algo inferior o pasajero. En su libro *Defensa de la crítica* [69] ha escrito:

«La libertad conceptual del ensayo permite superar las lagunas inevitables de la investigación para intentar síntesis esclarecedoras, es decir, aquellas formas de ordenación del complejo documental recibido que nos permite legar, a quienes nos sigan, un saber vertebrado al servicio de algo muy importante y hoy también en crisis de valoración: las ideas generales... Y paralelamente es menester la labor contraria: una labor de *invención* con la que llenamos de puntos hipotéticos las líneas truncadas del plano que estamos construyendo. Es absolutamente preciso dar la línea completa: donde no llega el hecho debe llegar la hipótesis.»

El primer libro de ensayos de Guillermo Díaz-Plaja fue aquel que, con el título de tanto sabor «Cruz y Raya»

El arte de quedarse solo [21], publicó en 1936, y en el que reunía los que había dedicado a Azorín, a Juan Ramón Jiménez, a la poesía negra y a diversos aspectos del Romanticismo y del cine como fenómeno social y estético. Abrió este libro una larga serie, que si ahora comentara, unidad tras unidad, aunque fuera de un modo fugaz y condensado, invertiría más tiempo que el que él ha empleado en su discurso de ingreso. En el recuerdo y en las bibliotecas de muchos de los que me escuchan están aquellos libros tan ágiles, desbordantes de ideas y de intuiciones, abiertos a lo antiguo y a lo moderno, a lo español y a lo extranjero, con constantes conexiones con la historia del arte, del teatro y del cine, como son *La ventana de papel* [28], *Tiempo fugitivo* [33], *El engaño a los ojos* [42], *Don Quijote en el país de Martín Fierro* [62], *El reverso de la belleza* [81], *La letra y el instante* [130], *Las lecciones amigas* [139], *Los monstruos y otras literaturas* [137], etc. Pero quiero hacer mención especial del tomo de *Ensayos elegidos* [121], editado por Revista de Occidente, y en el que ha recogido sus trabajos más notables en este importante aspecto de su producción.

* * *

El estudio del teatro es una de las vocaciones de Guillermo Díaz-Plaja más persistentes a lo largo de sus cuarenta años de trabajo. Ya en 1935 publicó un opúsculo sobre la evolución del teatro [15], que luego ha ido completando y poniendo al día para que sirva de introducción a sus alumnos del Instituto del Teatro de Barcelona [44]. Dentro de las publicaciones de esta institución, dirige la interesante revista «Estudios escénicos», que desde 1957, lleva once volúmenes publicados y en la que, al lado de una parte erudita y documental, donde ha tenido el acierto de dar, en traducción castella-

na, importantes estudios escénicos extranjeros sobre nuestro teatro, no se pierde de vista lo más nuevo y actual, en bibliografía y representaciones. En esta revista, Díaz-Plaja ha publicado interesantes estudios sobre piezas dramáticas medievales castellanas y catalanas y ha abierto las páginas a los especialistas con solvencia. Ya me he referido al interés de Díaz-Plaja por el cine, por él juvenilmente llevado a la Universidad de Barcelona, de lo que resultó el libro titulado *Una cultura del cinema* [3], aparecido en 1930, fecha que merece ser tenida en cuenta por lo escasa que era nuestra bibliografía cinematográfica seria en aquella sazón. Nunca ha dejado de interesarse por este fenómeno, tan ligado a la literatura y al teatro, y con cierta frecuencia, sus artículos de prensa versan sobre temas cinematográficos.

* * *

Guillermo Díaz-Plaja es un viajero incansable y entusiasta y conoce gran parte de Europa, de América y de Africa. Aquí también nos hallamos en una zona en que se confunden el ensayista y el periodista, pues de todo cuanto ve, observa, descubre y relaciona da cumplida noticia en artículos periodísticos, llenos de color y de intención. Y de estos artículos nace, inexorablemente, un libro de viajes. Son muchos, desde *Cartes de navegar* [14], que apareció en 1935 y el que lleva el mismo título, publicado en 1949, hasta *Con variado rumbo* [136], donde anota sus impresiones, que van desde el recorrido de la ruta del *Cantar del Cid* al moderno Brasil; *África por la cintura* [138], en el que nos lleva de sorpresa en sorpresa con las observaciones tomadas en Etiopía, Kenia, Tanzania y Uganda; el periplo mediterráneo recogido en *Viatge a l'Atlàntida i retorn a Itaca* [113] y *El viajero y su luz* [121]. Su atención a la literatura de viajes se manifiesta también

en el libro *Visiones contemporáneas de España* [18], aparecido en 1935, donde reúne trozos de escritores modernos en que se describe el paisaje español, y en su edición de los tan famosos y fantásticos *Viajes por Asia y Africa* [38] del barcelonés Domingo Badía, llamado Alí Bey.

* * *

Algunos de estos libros de viajes de Guillermo Díaz-Plaja, así como otros sobre teatro y cine, que he tenido ocasión de citar, están escritos en catalán. Su obra poética también es en parte castellana y en parte catalana. Jamás ha dejado de cultivar esta su otra lengua Guillermo Díaz-Plaja, y gran parte de su esfuerzo se ha dirigido al estudio y explicación de escritores catalanes. El dio a conocer piezas teatrales inéditas que, aunque conservadas en un manuscrito del siglo XVI, suponen una más antigua tradición en el teatro religioso catalán de la Edad Media [71, 105], y en multitud de ocasiones ha escrito ensayos y artículos sobre figuras tan capitales en las letras catalanas como son Jacinto Verdaguer, Juan Maragall y Eugenio d'Ors. Cuando en la Barcelona de 1928 se publicó un explosivo manifiesto literario, encabezado por Salvador Dalí, en el que se declaraba la guerra abierta a lo más sesudo de la intelectualidad catalana de entonces, al folklorismo del Orfeo Catalá y al teatro al estilo de Guimerá, es bien lógico que el joven Díaz-Plaja, que vivía intensamente el ambiente de las tertulias de estos iconoclastas, se sintiera fuertemente atraído hacia las actitudes «ultraístas» y que su firma apareciera, en diciembre de 1929, en otro manifiesto titulado *Full Groc* («Hoja amarilla»), en el que sus colaboradores se ensañaban con el último novelista que había ganado un reputado premio literario y con los pintores más consagrados y de más venta en las salas de

exposición barcelonesas. La colaboración de Díaz-Plaja, que acababa de cumplir los veinte años, se llamaba «Mots d'agressió» («Palabras de agresión»). Pero lo que de nuevo interesa hacer resaltar es que esta convivencia y este entusiasmo por aquellos movimientos de vanguardia, que hoy enjuiciamos con serenidad y sabemos separar en ellos lo que era ímpetu petulante de lo que realmente constituyó una notable experiencia estética, dio a Díaz-Plaja una experiencia vivida y una documentación que, convertido ya en profesor de Literatura, reunió en un precioso libro sobre el Vanguardismo en Cataluña [6], que constituye una de las aportaciones más serias y sistemáticas para el conocimiento de aquel tan interesante movimiento estético.

Hace treinta años uno de los períodos peor conocidos de la literatura catalana era el que se extiende desde el siglo XVI hasta mediados del XIX y que recibe, indudablemente con justicia, el nombre de Decadencia. Agotadas las grandes figuras que se extinguen a finales del XV (el *Tirant lo Blanch* se publica en 1490), hasta 1830 no se advierte un auténtico renacimiento literario en lengua catalana, y las pocas obras escritas o publicadas en tan dilatado período de estancamiento no atraían, por lo común, la atención de los estudiosos. Díaz-Plaja, en 1934, publicó un interesante estudio sobre «Prerromanticisme i pre-Renaixença» en la literatura catalana de finales del siglo XVIII y principios del XIX [10], trabajo erudito y de rebusca que ahora encuentra continuadores. Por entonces, él y yo, en colaboración que no llegó a traducirse en publicaciones, pero que ambos hemos aprovechado en algunos estudios ulteriores, trabajamos sobre los poetas catalanes de los siglos XVI y XVII, que teníamos que leer en olvidados manuscritos, y creo que acertamos al encuadrarlos en su ámbito literario, estrechamente vinculado a la lírica de Garcilaso, de Góngora y de Quevedo, de suerte que así surgían unas

leves muestras de renacentismo, culteranismo y concep-
tismo catalanes que merecían cierta atención y daban,
tal vez, una nueva luz a las indagaciones sobre esa época
llamada de Decadencia. Estos trabajos de Guillermo
Díaz-Plaja sobre literatura catalana se reunieron en 1956
en un libro que se titula *De literatura catalana: estudis i
interpretacions* [80]. En 1942 publicó en Madrid una
antología de *Cuentistas catalanes contemporáneos* [37],
por él traducidos, prologados y anotados.

* * *

Ya sé que no he conseguido dar una idea cabal de la
amplitud de las vertientes de la obra de Guillermo
Díaz-Plaja, ni de su copiosa producción, muchos de
cuyos títulos no he tenido tiempo ni tan sólo de
mencionar. Pero quisiera que se advirtiera bien que esta
magna producción va del estudio literario y crítico
concienzudo y detallista, hasta la ágil y aparentemente
superficial divagación que, nacida en las páginas de un
diario, se inserta luego en un libro de múltiples aspectos
y valores. El profesor de literatura, el escritor, el crítico
y el ensayista tienen un deber social al que no todos se
sienten llamados y atraídos. Hay enormes masas que
esperan que alguien, con criterio y competencia, les
acerque a problemas superiores culturales y espirituales,
y Guillermo Díaz-Plaja siempre está atento a esta
llamada, y sabe que en muchas ocasiones es necesario
superponer la amplitud al detallismo monográfico, la
idea general al dato. Y, sobre todo, esto se debe hacer de
modo claro y asequible. Cuando en 1928 Eugenio d'Ors
comentaba el primer libro de Díaz-Plaja, *Epistolario de
Goya*, escribía: «Resumen excelente, texto vivaz, sugestivo.
Confesaré que este librito es el único que he
recomendado a los extranjeros venidos en ocasión de las
fiestas goyescas y que preguntaban frecuentemente por

un resumen fácil donde encontrar la semblanza del pintor, cuya gloria les atraía». Esta claridad, ya patente en el Díaz-Plaja de diecinueve años, es la claridad del Díaz-Plaja de siempre, y uno de los mayores atractivos y aciertos de su incansable y larga labor.

* * *

Guillermo Díaz-Plaja es académico numerario de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, correspondiente de la de Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, de la de la Historia de Cuba, Miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica, Correspondiente de «The Hispanic Society of America» y Miembro Honorario de «The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese», Catedrático Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima; ha sido Consejero de Educación Nacional, directivo de la Sociedad General de Autores de España, y es Miembro del Patronato Menéndez y Pelayo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Director del Instituto del Teatro de Barcelona y del Instituto Nacional del Libro Español. Es catedrático de Lengua y Literatura Españolas del Instituto Jaime Balmes y de la misma asignatura en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona. Es Comendador de Número de la Orden de Isabel la Católica, de Alfonso X el Sabio y Gran Oficial de la de Rubén Darío de Nicaragua; Cavalier dell 'Ordine al Merito de la República Italiana, Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Ha publicado cerca de un centenar de libros; ha hecho gran número de viajes, entre ellos dieciocho a Hispanoamérica; vive felicísimo en su hogar y con su familia y ahora ingresa en la Real Academia Española. Guillermo Díaz-Plaja es autor de un libro que se titula *Memoria de una generación destruida* [132], cuyo capítulo fundamental

empieza con estas palabras: «A mi juicio, nuestra promoción fue una generación sacrificada». Estupefacto, uno se pregunta: ¿qué hubiera sido y qué hubiera hecho Guillermo Díaz-Plaja si no hubiese tenido esa gran desgracia de pertenecer a una «generación destruida» y ser de «una promoción sacrificada»? Gracias a Dios, muy por encima de generaciones y de promociones están los hombres, que con su trabajo, su vocación, su afán y su inteligencia pueden superar estos defectos, reales o literarios, de generaciones o promociones. Y son estas virtudes y estos méritos lo que ha abierto a Guillermo Díaz-Plaja las puertas de la Real Academia Española, que me ha honrado con la agradabilísima tarea de darle la bienvenida.

BIBLIOGRAFIA

LIBRARY

BIBLIOGRAFÍA

1. *Epistolario de Goya, 1828-1928. (Paréntesis de...)*. Barcelona, Ed. Mentora, 1928, 124 págs.
2. *Rubén Darío. (La vida. La obra, Notas críticas.)* Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1930, 224 págs.
3. *Una cultura del cinema. (Introducció a una estètica del film.)* Proleg de Sebastia Gasch. Barcelona, «La Revista», 1930, 120 págs.
4. *Fray Luis de León. De los Nombres de Cristo.* Edición y prólogo de... Madrid, Bibliotecas Populares Cervantes, 1931, 3 vols.
5. *Pero López de Ayala: Crónica del Rey Don Pedro.* Edición y prólogo de... Madrid, Bibliotecas Populares Cervantes, 1931, 292 págs.
6. *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica.* Barcelona, «La Revista», 1933, 174 págs.
(Els moviments dits d'avantguarda a Catalunya.—Sobre literatura i paisatge.—Sobre pintura.—Sobre la crisi de la paraula.—Sobre poesia catalana.—Sobre literatura castellana.—Sobre teatre.—Sobre biografia.—Sobre cinema.)
7. *Azorín. Obras completas. Teatro, II.* Precedido de un estudio sobre el teatro de Azorín, por... Madrid, C. I. A. P., 1933, 316 págs.
8. *Las descripciones en las leyendas cidianas.* Bordeaux, «Bulletin Hispanique», I, 1933, 16 págs.
9. *Aportación del cancionero judeoespañol del Mediterráneo Oriental.* Santander, «Bol. de la Soc. Menéndez y Pelayo», 1934, 20 págs.
10. *Pre-romanticisme i pre-renaixença.* Extr. de «Revista de Catalunya», 1934, 8 págs.
11. *Una polèmica sobre el català a les darreries del segle XVIII.* Barcelona, «Estudis Universitaris Catalans», 1934, 16 págs.

12. *El Lenguaje. Su Gramática. 1.º curso.* Barcelona, Ed. «La Espiga».
13. *El Lenguaje. Su Gramática, 2.º curso.*
14. *Cartes de navegar.* Barcelona, «Quaderns literaris», 1935, 84 páginas.

(*Les illes.—Terres nostres.—Estampes americanes.*)

15. *L'evolució del teatre.* Barcelona, col. Barcino, 19, 64 págs.
16. *Ciéma et adolescence.* Roma, Instituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, 1934.
17. *Antología de Textos Narrativos.* Selección, prólogo y vocabulario. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1935, 246 págs.
18. *Visiones contemporáneas de España.* Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1935, 246 págs.
19. *La geografía de les líriques romàniques.* Un folleto. Barcelona, «Quaderns de Poesia», 1936, 10 págs.
20. *La técnica del verso.* Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1936, 64 págs.
21. *El Arte de quedarse solo, y otros ensayos.* Barcelona, Editorial Juventud, 1936, 182 págs.

(*El teatro de Azorín.—Eco de Narciso.—Literatura y paisaje.—La hagiografía género literario.—Romanticismo, nueva literatura.—La emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez.—Poesía negra.—Cine y adolescencia.*)

22. *Introducción al Estudio del Romanticismo Español.* (Primer Premio Nacional de Literatura, 1935.) Madrid, Espasa-Calpe, 1936, 322 págs.
23. *Garcilaso y la poesía española.* Selección, prólogo y notas criticobibliográficas, por... Barcelona, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1936, 188 págs.
24. *La poesía lírica española.* Barcelona, Colección Labor, 1937, 442 págs.
25. *Síntesis de la Literatura Española.* 2 vols. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1939, (8.ª ed. id., 1947).
26. *La creación del Lenguaje en el siglo XVI.* Extr. de la revista *Universidad.* Zaragoza, 1939, 40 págs.
27. *Antología temática de la Literatura Española (siglos XVIII-XX).* Valladolid, Librería Santarén, 1940, 308 págs.
28. *La Ventana de Papel (Ensayos sobre el fenómeno literario).* «Colección de Ensayistas Españoles». Barcelona, Editorial Apolo, 1940, 190 págs.

(*Estudios sobre el carácter de la literatura española.—Novelística y estilo.—El teatro y sus personajes.—El secreto fáustico (Valle Inclán, Baroja, Azorín).—Tres siluetas fugitivas (Erasmus o la cobardía; Martí, o la llama; Cocteau, o la pirueta).—El escritor y la obra.—Lección de primero de octubre.*)

29. *El Lenguaje*. Curso Superior. Gramática fonética, versificación. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1941.
30. *El Espíritu del Barroco*. Tres interpretaciones. Barcelona, Editorial Apolo, 1941, 128 págs.

(*La nostalgia de una edad heroica.—Un posible factor racial.—La sensualidad barroca.*)

31. *La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra*. Barcelona, Ed. Juventud, 1941, 256 págs.

(*La vida.—El anhelo de perfección.—Las concepciones históricas.—El concepto de Roma.—El concepto de España.—El concepto del mundo.—Apéndices.*)

32. *Primer Cuaderno de Sonetos*. Cádiz, col. «Isla», 19, 64 págs.
33. *Tiempo fugitivo*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1941, 192 págs.
34. *Teoría e historia de los géneros literarios*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1941, 196 págs.
35. *Historia del Español*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1941, 188 páginas.
36. *Hacia un concepto de la literatura española*. Ensayos elegidos, 1931-1941. Buenos Aires, Colección «Austral», 1942, 154 páginas.

(*El ritmo histórico-literario.—Sobre el carácter de la literatura española.—El espíritu de la Edad Media.—Del Renacimiento al Barroco.—La nostalgia de una edad heroica.—La sensualidad barroca.—Constantes meridionales del Barroco.—Perfiles del Romanticismo español.*)

37. *Cuentistas catalanes contemporáneos*. Traducción, prólogo y notas críticas de... Madrid, Ed. Aguilar (Colección «Crisol»), 1942, 464 págs.
38. *Viajes por Asia y Africa de Ali Bey el Abbasi*. Edición y prólogo de... Barcelona, Editorial Olimpo, 1942, 384 págs.
39. *La Literatura española como documento social*. Barcelona, Publicaciones de la Escuela Social, 1942.
40. *El sentimiento del amor en la poesía española*. Selección, prólogo y notas introductorias. Barcelona, Ed. Olimpo, 1952, 206 págs.
41. *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1942, 2 vols., 204 + 198 págs.
42. *El engaño a los ojos. Notas de estética menor*. Barcelona, Ediciones Destino, 1943, 180 págs. en 4.º.

(*Lo plástico y lo auditivo.—Ética y estética del Mediterráneo.—Estética del cine mudo.—Viaje alrededor de la poesía.*)

43. *Leyendas románticas españolas*. Selección y prólogo. Barcelona, Ed. Olimpo, 1943, 236 págs.
44. *Esquema de historia del teatro*. Barcelona, ediciones del Instituto del Teatro, 1944.
45. *Prácticas de Lenguaje*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 1944, (4.^a ed. 1950).
46. *Ensayos escogidos*. Madrid, Ed. Aguilar, Colección «Crisol», 1943, 514 págs.

(Ficha biográfica.—Ficha bibliográfica.—El paisaje literario: Ética y estética del Mediterráneo.—Sobre el paisaje romántico.—Notas para una geografía lorquiana.—La luna y la nueva poesía.—Figuras: La nostalgia del Canciller Ayala.—Erasmo o la cobardía.—Garcilaso el múltiple.—El viacrucis biográfico de Cervantes.—Ali Bey.—Tres hombres con secreto fáustico.—Dinero, sociedad y literatura.—Aproximación al espíritu: El río y el surtidor.—Acción y escenografía.—Notas sobre la interpretación nietzscheana de la tragedia.—Eco de Narciso.—Sobre el espíritu del barroco.—El Romanticismo español y Alemania.—La justificación de Don Quijote.—La Saeta en el aire: El escritor y su tarea.—Los amigos lejanos.—Notas de estética circunstancial.—Calendario lírico.—Epigramas finales.)

47. *Geografía e historia del mito de Don Juan*. Barcelona, Instituto del Teatro, 1944, 24 págs.
48. *Intimidad. Poesía*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1946, 24 págs.
49. *La geografía poética de Verdaguer*. Bol. de la Real Academia Española, 1946, 12 págs.
50. *Los últimos apuros de Villamediana*. Bol. de la Real Academia Española, 1946.
51. *Commemoración de Bretón de los Herreros*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, 1947.
52. *El cincuentenario de «Terra Baixa»*. Bol. de la Academia Argentina de Letras, 1947.
53. *Nuevo asedio a Don Juan*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1947, 138 págs.

(Tirso de Molina y «El Burlador»: Vida de Tirso de Molina.—Notas a la obra.—La mujer y el honor en la obra de Tirso.—«El Burlador de Sevilla».—Tres versiones angulares: Significado del Don Juan de Molière.—Anécdota y categoría del Don Juan de Zorrilla.—El monólogo del Don Juan de Unamuno.—Esquema del rastro de Don Juan.)

54. *Federico García Lorca*. Estudio crítico. Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, 286 págs.
55. *Vacación de Estío* (poemas). Madrid, «Adonais», 1948, 68 páginas, 8.^o.
56. *La técnica narrativa de Cervantes*, en «Revista de Filología Española, XXXII, 1948, (separata).

57. *Cartas de Navegar*. (Pequeña Geografía Lírica.) Madrid, Editorial Afrodísio Aguado, 1949, 174 págs.
58. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Publicadas bajo la dirección de... Con una introducción de don Ramón Menéndez Pidal. 6 vols. Barcelona, Editorial Barna.

Vol. I (1949). a) Esquema historiográfico de la literatura española (págs. LXI-LXXV). b) La literatura dramática peninsular hasta 1400 (págs. 403-424.)

59. *Historia de la Literatura Española a través de la crítica y de los textos*. Con antología. Ilustrado con gráficos y mapas. Primera edición argentina al cuidado del profesor Angel Mazzei. Buenos Aires, Ciordia & Rodriguez, 1949, 606 págs.
60. *Lo que ha sido y lo que podría ser el teatro de la Ciudad*. Barcelona, Instituto del Teatro, 1949, 16 págs.
61. *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1951, 368 págs. Prólogo de Gregorio Marañón.
62. *Don Quijote en el país de Martín Fierro*. Madrid, ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1952, 188 págs.

[Prólogo.—Precedentes (Cervantes y América, Cervantes y la Argentina).—La evolución histórica (Los próceres. Los Románticos. Los neoclásicos).—El reflejo estético. Proyecciones literarias.—Simblanzas. Interpretaciones.—La proyección cultural (Estudios). Apuntaciones críticas. Sobre Crítica cervantina.—El eco ideológico (Ensayos, Psico-análisis. Adaptaciones).—Apéndice.—Ensayo de una bibliografía cervantina argentina.]

63. *Historia de la Literatura Universal a través de la crítica y de los textos*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 224 págs.
64. *Manual de Métrica y Composición*. Barcelona, Ed. «La Espiga», 204 págs.
65. *Poesía y realidad* (Estudios y aproximaciones). Madrid, «Revista de Occidente», 1952, 244 págs., en 4.º.

(Aproximación a la poesía.—Notas sobre la evolución del concepto de poesía.—Poesía y realidad.—Poesía y lenguaje.—Poesía y plegaria.—La efigie de Garcilaso.—El alma de Góngora.—La geografía poética de Verdaguer.—El tratamiento de la realidad en la poesía de Ramón López Velarde.—Permanencia de Antonio Machado.—En la muerte de Pedro Salinas.—La técnica narrativa de Cervantes.—Meditación sobre lo argentino en la novela.—Diálogo llamado de los dos vanguardistas.)

66. *La voz iluminada*. Notas sobre el teatro a través de un cuarto de siglo. Barcelona, Ed. Instituto del Teatro, 1952, 288 páginas.

67. *Vencedor de mi muerte*. Poema. Primer Premio Internacional de Poesía del Congreso Eucarístico de Barcelona. Carta-Prólogo de Paul Claudel. Madrid, «Insula», 1953, 234 págs.
(*Vencedor de mi muerte*.—Primer cuaderno de sonetos.—Intimidad.—Las elegías de Granada.—Vacación de estío.—Segundo cuaderno de sonetos.—Cartas de navegar.)
68. *La poesía clasicista del siglo XVII. En Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Ed. Barna, 1953.
69. *Defensa de la Crítica*. Barcelona, Ed. Barna, 1954, 160 págs.
(*Defensa de la crítica*.—En torno a la gramática.—El neologismo antes de Góngora.—Temas de historia polémica sobre El Espíritu del Barroco.—Figuras y Evocaciones.—El Centenario de Goethe.—Martínez Ruíz, escritor decimonónico.—Ali-bey.—Homenaje a José Martí.)
70. *Martí desde España*. La Habana, Ed. Selecta, 1954, 206 págs.
(*Martí, universitario*.—Verso, poesía y lenguaje de José Martí. Martí y Goya.—Martí y el poema en prosa.—Valores descriptivos en la prosa de José Martí.—Martí y Unamuno.)
71. *Consueta de Asuero*. Edición de este auto, inédito, del siglo XVI. Barcelona, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras», 1953, 18 págs.
72. *Comentario de textos de literatura española*. (*Fides, Patria, Amor. Litterae.*) Con un diccionario técnico, biográfico y bibliográfico y cuadros sinópticos. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1953, 320 págs.
73. *Registro de horizontes (Poesía y meditación del viaje)*. Barcelona, Editorial Destino, 1956, 254 págs.
74. *Historia de la literatura española* (adaptada al programa oficial por Salvador Bueno). La Habana, Ed. Minerva, 1954, 316 págs.
75. *Historia de la literatura española*. México, Ed. Porrúa, S. A., 1955, 384 págs.
76. *Los métodos literarios a través de la imagen y el ejemplo*. Buenos Aires, Ciordia y Rodríguez, 1955, 162 págs.
77. *Cristóbal Mosquera de Figueroa. Obras. I. Poesías inéditas*. Edición y prólogo. Madrid, Real Academia Española, 1955, 294 págs.
78. *Veinte glosas en memoria de Eugenio d'Ors*. Barcelona, Publicaciones de la Sección de Prensa de la Diputación, 1955, 128 págs.
79. *Martí, admirador de Goya*, en «Homenaje a Fernando Ortiz». La Habana, 1955.

80. *De Literatura Catalana. Estudis i interpretacions.* Barcelona, Ed. Selecta, 1956, 216 págs.

(*Sobre l'escenografia medieval.—La geografia de les líriques romàniques.—Viatgers a casa nostra.—La poesia barroca a Catalunya.—Pre-Romanticisme i Pre-Renaixença.—La geografia poètica de Verdaguer.—«Terra Baixa» a mig segle.—Notes sobre el modernisme a Catalunya.—Ritme i rima en la prosa de J. V. Foix.*)

81. *El reverso de la belleza.* (Premio Pedro Henríquez Ureña, 1954.) Barcelona, Ed. Barna, 1956, 246 págs.

(*El alcance estético.—Los supuestos históricos.—El tema ejemplificado en la poesía de Salvador Díaz Mirón.—La proyección estética: a) el ámbito español; b) el ámbito americano.*)

82. *El poema en prosa en España.* Estudio crítico y antología. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1956, 404 págs.

83. *El estilo de San Ignacio y otras páginas.* Barcelona, Ed. Noguer, 1956, 318 págs.

(*Antiguos loores de España.—Las descripciones en las leyendas cidianas.—Datos sobre la escenografía medieval.—Una incorporación al Parnaso Español: Cristóbal Mosquera de Figueroa.—El secreto de las «Meminas».—Una introducción a Gracián.—Los últimos apuros de Villamediana.—El tema africano en el prerromanticismo español.—Mesetas y litorales.—La letra y el instante.*)

84. *Historia de la literatura española encuadrada en la universal.* Barcelona, Ed. «La Espiga», 1956, 502 págs. (4.^a ed., 502 págs., 1960).

85. *Una aportación al estudio de la técnica escénica medieval,* Barcelona, Instituto del Teatro («Estudios Escénicos», 1), 1957, 16 págs.

86. *Rafael María Baralt y la Real Academia Española.* Maracaibo, «Ciencia y Cultura», núm. 5, 1957, 16 págs.

87. *Baralt, periodista.* Maracaibo, Revista de la Universidad del Zulia, 1958, 18 págs.

88. *Antología Mayor de la Literatura Española.* Dirección, prólogo y notas. Vol. I. Edad Media (siglos x-xv). Barcelona, Ed. Labor, 1958, 1280 págs.

89. *Antología Mayor de la Literatura Española.* Vol. II. Renacimiento (siglo xvi). Barcelona, Ed. Labor, 1958, 1292 págs.

90. *El teatro. Enciclopedia del Arte Escénico.* Dirigida por... Barcelona, Ed. Noguer, 1858, 648 págs.

(*Introducción histórica, págs. 9-60. Escuelas de Arte dramático, páginas 452-462.*)

91. *Juan Ramón Jiménez en su poesía.* Madrid, Ed. Aguilar, 1958, 334 págs.

92. *Más versos desconocidos de Baralt*. Maracaibo, «Revista de la Universidad del Zulia», 1959, 16 págs.
93. *El Auto de los Reyes Magos*. Barcelona, Instituto del Teatro («Estudios Escénicos», 4), 28 págs.
94. *Papers d'identitat*. Barcelona, Edicions de l'Espiga, 1959, 64 págs.
95. *Obras Completas de Rafael María Baralt*. Edición de la Universidad del Zulia, dirigida por... Maracaibo, 1960, 869 páginas. Vol. I, *Historia*, tomo primero. Introducción a la edición, págs. XIII-XXX. Vol. II, *Historia*, tomo segundo, 964 págs.
96. *La Literatura (Su técnica y su historia)*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1960, 288 págs.
97. *Velázquez y la poesía*. Madrid, «Varia Velazqueña», Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1960, 32 págs.
98. *Poesía y Diálogo: Razón de amor*. Barcelona, Instituto del Teatro («Estudios Escénicos», 5), 1960, 34 págs.
99. *Antología Mayor de la Literatura Española*. Vol. III. Barroco (siglo xvii). Barcelona, Ed. Labor, 1960, 1280 págs.
100. *Antología Mayor de la Literatura Española*. Vol. IV. Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo. Barcelona, Ed. Labor, 1960, 1460 págs.
101. *Poesía y Diálogo: Elena y María*. Barcelona, Instituto del Teatro («Estudios Escénicos», 6), 1960, 28 págs.
102. *Teresa de Jesús (guión cinematográfico)*. Inédito.
103. *Inserción del cine en una clasificación actual de las Artes*. Barcelona, «Documentos Cinematográficos», 1960, 8 págs. Una sinopsis.
104. *Una cátedra de Retórica (1835-1935)*. Discurso leído en el acto de Ingreso en la Real Academia de Buenas Letras. Barcelona, 1960, 32 págs.
105. *La consuetud de Tobías*, en «Estudios Escénicos», 7, 1960.
106. *Perfil del teatro romántico español*, en «Estudios Escénicos», 8, 1960.
107. *Strindberg en España*, en «Estudios Escénicos», 9, 1960.
108. *Lope de Vega, El Villano en su rincón*. Biografía, Prólogo y notas. Barcelona, «La Espiga», Buenos Aires (Ciordia, Sociedad Limitada), 1961, 232 págs.
109. *Moratin: El sí de las niñas*. Biografía, prólogo y notas. Barcelona, «La Espiga», Buenos Aires (Ciordia, S. L.), 1961, 168 págs.
110. *Lope de Vega: El Caballero de Olmedo*. Biografía, prólogo y notas. Barcelona, «La Espiga», Buenos Aires (Ciordia, Sociedad Limitada), 1961.
111. *Lope de Vega en su tiempo*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1961, 262 págs.
112. *Los adioses (poemas)*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1962, 64 págs.

113. *Viatge a l'Atlantida i retorn a Itaca*. Barcelona, Ediciones Destino, 1962, 148 págs.
114. *G. A. Bécquer: Obras*. Edición, prólogo y notas. Barcelona, Ed. Vergara, 1962, 996 págs.
115. *Antología, Lecturas Comentadas* (en colaboración con Angel Mazzei). Buenos Aires (Ciordia, S. L.), 1962, 334 págs.
116. *Cervantes: Veinte Capítulos del Quijote*. Biografía, prólogo y vocabulario. Barcelona, «La Espiga», Buenos Aires (Ciordia, S. L.), 1962, 232 págs.
117. *Cuestión de Límites (cuatro ejemplos de estéticas fronterizas: Cervantes, Velázquez, Goya, El Cine)*. Madrid, Revista de Occidente, 1963, 234 págs.
118. *Literatura hispánica contemporánea*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1963, 394 págs.
119. *El libro de las palabras*. Gerona, Dalmau Carles, 1963, 82 págs.
120. *El estudio de la literatura. Los métodos históricos*. Barcelona, Sayma, editor, Colección «La Universidad en su mano», 1963, 148 págs.
121. *El viajero y su luz*. Barcelona, Librería y Editorial Argos, 1963, 186 págs.
122. *Sobre las superposiciones idiomáticas*. Madrid, Revista «Atlántida», 9.^a ed., 1963 (separata).
123. *Las estéticas de Valle Inclán*. Madrid, Ed. Gredos, 1965, 296 págs.
124. *Les Claus (poesía)*. Barcelona, Ediciones «La Espiga», 1965, 48 págs.
125. *Calderón de la Barca: La vida es sueño. El Alcalde de Zalamea*. Colección «Sepan cuántos», México, Editorial Porrúa, 1965.
126. *Lazarillo de Tormes: Vida del Buscón don Pablos*. Edición y estudio preliminar, Colección «Sepan cuántos», México, Editorial Porrúa.
127. *El arco bajo las estrellas. Ruta lírica de Cataluña a Santiago*. Primera Edición Filográf., Barcelona, 1965.
128. *Ensayos elegidos*. Ediciones de la Revista de Occidente, 1965, 556 págs.
129. *La soledad caminante. Poemas de América del Sur*. Málaga, Ed. Angel Caffarena, 1966, 78 págs. (otra edición en separata de la «Revista Hispánica de la Universidad de Duquesne», Pittsburg, Pennsylvania, 1965).
130. *La Letra y el Instante*. Anotaciones a la actualidad cultural, 1961-1963. Madrid, Editora Nacional, 1966, 306 págs.
131. *Zoo (epigrama)*. Málaga, Cuadernos de María José, 1966.
132. *Memoria de una generación destruida* (prólogo de Julián Marías). Barcelona, Ed. Delos Aymá, 1966, 188 págs.
133. *Belén Lírico para este año conciliar (poesía)*. Málaga, Ed. Angel Caffarena, 1966, 54 págs.
134. *Balmes. El Criterio*. Estudio preliminar. Colección «Sepan cuántos», México, Editorial Porrúa, 1966.

135. *La Literatura Universal*. Barcelona, Ed. Danas, 1966, 576 págs.
 136. *Con variado rumbo...* (De la ruta de Mio Cid a la invención de Brasilia). Barcelona, Editorial Planeta, 1967, 290 págs.
 137. *Los monstruos y otras literaturas*. Barcelona, Plaza y Janés, 1964, 220 págs.
 138. *Africa por la cintura: Etiopía, Kenia, Tanzania, Uganda* (notas de un safari fotográfico). Barcelona, Ed. Juventud, 1967, 152 págs.
 139. *Las lecciones amigas (ensayos)*. Barcelona, Buenos Aires, Edhasa, 1967, 258 págs.

[*Las lecciones amigas.—Cuestiones disputadas. (En torno a la picaresca y Modernismo frente a Noventa y Ocho).—El diálogo de las lenguas.—Sobre la misión de las academias.*]

140. *Poesía Junta (1941-1966)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1967, 212 págs.
 141. *Azorín y los Libros*. Selección y prólogo y notas. Madrid, Ed. Instituto Nacional del Libro Español, 1967, 96 págs.
 142. *Obras literarias de Rafael María Baralt*. Introducción. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967.
 143. *Rubén Darío y el Modernismo Catalán*. «La Torre», Puerto Rico, número homenaje, 1967.
 144. *La dimensión culturalista en la poesía castellana del siglo XX*. Discurso de ingreso en la Real Academia Española, Bilbao, Artes Gráficas Grijelmo, 1967.

EN PRENSA

145. *El maíz y el ébano* (Centroamérica, alcaolide de un mundo). Editorial Alfaguara, Madrid.
 146. *La linterna intermitente*. Ed. Prensa Española, Madrid.
 147. *La creación literaria en España (1966-1967)*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
 148. *Soliloquio y coliloquio* (notas sobre la lírica y teatro). Ed. Gredos, Madrid.
 149. *La defenestració de Xenius*. Un episodi de la nostra vida cultural. Editorial Andorra, S. L., Andorra.
 150. *Antología mayor de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Labor, 3 vols.

REEDICIONES

12. *El lenguaje: Su gramática*. Primer curso, 27.^a edición, «La Espiga», 1967.
13. *El lenguaje: Su gramática*. Segundo curso, 27.^a edición, «La Espiga», 1967.
22. *Introducción al Estudio del Romanticismo Español*. 2.^a edición, Espasa-Calpe; 4.^a, 5.^a y 6.^a, Col. Austral.
24. *Historia de la Poesía Lírica Española*. 2.^a edición, Ed. Labor, 1947.
29. *El lenguaje*. Curso superior, 10.^a edición, «La Espiga», 1949.
34. *Teoría e Historia de los Géneros Literarios*. 14.^a edición, «La Espiga», 1956.
35. *Historia del Español*. 4.^a edición, «La Espiga»; 3.^a edición, Ciordia, S. L., Buenos Aires.
36. *Hacia un concepto de la literatura española*. 2.^a edición, Col. Austral, 1966.
41. *Historia de la Literatura Española a través de la crítica y de los textos*. 34.^a edición española, «La Espiga».
44. *Esquema de historia del teatro*. 2.^a edición, Instituto del Teatro, Barcelona, 1951.
54. *Federico García Lorca*. 5.^a edición, Col. Austral, 1967.
57. *Historia de la Literatura Española...* 9.^a edición, 1967.
61. *Modernismo frente al Noventa y Ocho*. 2.^a edición, 1967.
63. *Historia de la Literatura Universal*. 16.^a edición, 1956.
64. *Manual de métrica y composición*. 6.^a edición española, 1956; 3.^a edición, Ciordia, S. L., Buenos Aires, 1961.
72. *Comentario de textos...* 2.^a edición, Ciordia, S. L., Buenos Aires, 1965.
75. *Historia de la Literatura Española*. 6.^a edición, Editorial Porrúa, México.
76. *Los métodos literarios*. 5.^a edición, Ciordia, S. L., Buenos Aires, 1959.
84. *Historia de la Literatura Española*. 34.^a edición refundida, «La Espiga», Barcelona, 1967.
96. *La Literatura. Su técnica. Su historia*. 7.^a edición, «La Espiga», Barcelona, 1967; 3.^a edición, Ciordia, S. L., Buenos Aires, 1967.
118. *Literatura Hispánica Contemporánea*. 3.^a edición, «La Espiga», Barcelona, 1966.
127. *El arco bajo las estrellas*. 2.^a y 3.^a ediciones, Barcelona, Casa de Caridad, 1965.
131. *Zoo*. 2.^a edición, Filigráf., Barcelona, 1966.
135. *La Literatura Universal*. 2.^a edición, Danae, Barcelona, 1967.

DIRECCION DE PUBLICACIONES

Historia General de las Literaturas Hispánicas.
Thesaurus Litterae.
Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático.
Obras Completas de Rafael María Baralt.
Estudios Escénicos.
San Jorge (revista trimestral).
Ediciones «La Espiga».
Clásicos de Siempre.
Modern Drama (University of Kansas), foreign editor.
«Fiel Contraste», colección de crítica y ensayo.
Colección Voz-Imagen (cine, teatro, radio, televisión).
Instituto Nacional del Libro Español.

