

Enrique Díez-Canedo, crítico literario

Marcelino Jiménez León

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona
Programa de doctorado: “Poética del verso y de la prosa”, bienio 1996-1998
Para optar al título de doctor en Filología Española

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, CRÍTICO LITERARIO

volumen II

Doctorando: Marcelino Jiménez León
Director de la tesis: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez

2001

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, CRÍTICO LITERARIO

volumen II

ÍNDICE DEL SEGUNDO VOLUMEN

Advertencia preliminar	p. 3
I. ARTÍCULOS	
Presentación	p. 7
Crítica literaria	
“El ideal en nuestra literatura contemporánea”.....	p. 8
“Menéndez Pidal”	p. 10
“Los premios y la crítica”	p. 12
“A la muerte de Andrenio”	p. 15
“Congresos de la Crítica”	p. 19
“La generación asendereada”	p. 22
“El artículo, articulado”	p. 25
“Una <i>Historia de la literatura española</i> ”	p. 28
Teatro	
“Problemas del teatro”	p. 33
Poesía	
“El verso y la prosa”	p. 46
“El acento poético y la nueva versificación”	p. 50
“La libertad en poesía”	p. 54
Prosa	
“Prosistas jóvenes de España. Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre”	p. 57
“ <i>Tirano Banderas</i> , de Ramón del Valle-Inclán”.....	p. 62
“ <i>El jardín de los frailes</i> , de Manuel Azaña”	p. 65
Traducción	
“Traducciones: Obras de Anatole France (Sociedad de Librería). Obras de Verlaine (Ed. Mundo Latino)”	p. 68
“Un traductor de antaño: Enrique L. de Vedia”	p. 72
Literatura hispanoamericana	
“ <i>Poesías</i> , por José A. Silva”	p. 78

“Las literaturas hispanoamericanas. Algunos libros recientes para su historia”...p. 80

Literatura catalana

“Juan Maragall” p. 85

“Poetas catalanes de hoy. José Carner” p. 97

Literatura extranjera

“Swinburne” p. 103

“Racine, estatua viva” p. 110

II. CONFERENCIAS

Presentación p. 119

De carácter general

“La vida literaria y artística en Madrid” p. 121

“Retratos literarios de escritores españoles” p. 137

De teatro

Español:

“Sobre escenografía. La escenografía moderna y los clásicos españoles” .. p. 149

Inglés:

“El teatro clásico inglés” p. 165

“El teatro inglés moderno” p. 171

Varia

Conferencia sin título, de tema político..... p. 178

III. LA “ANTOLOGÍA MALOGRADA DE LA ‘REVISTA DE OCCIDENTE’”

Estudio preliminar p. 189

Índice de autores y primeros versos, según el orden inicial p. 208

Antología malograda de la *Revista de Occidente* p. 217

Índice alfabético de autores y primeros versos p. 470

IV. TESTIMONIOS EPISTOLARES

Epistolario entre Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo..... p. 481

Epistolario entre Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes p. 555

Epistolario de la guerra civil y el exilio (1936-1942)..... p. 564

Advertencia preliminar

En este segundo volumen queremos dar algunas muestras de la labor de Díez-Canedo que completen el análisis realizado en el primer volumen, y para ello hemos seleccionado mayoritariamente materiales rigurosamente inéditos o bien editados pero difíciles de localizar hoy, por la distancia temporal y espacial (recordemos que la mayor parte de la publicación en libro se realizó en América). Así pues, las cuatro secciones - “Artículos”, “Conferencias”, “Antología malograda de la *Revista de Occidente*” y “Testimonios epistolares”- pretenden ofrecer un panorama lo más completo posible de su figura y de su labor intelectual en los ámbitos que aquí nos interesan. Cada una de las secciones va precedida de una nota introductoria en que se presentan los materiales: en “Artículos” ofrecemos una muestra de su labor crítica; en “Conferencias” se trata de observar diferentes niveles de su ejercicio crítico y divulgativo, y, al final, hemos incluido una conferencia cuyo valor es más histórico que literario; la “Antología malograda de la *Revista de Occidente*” es, como ya señalamos, necesario complemento del capítulo que hemos dedicado a la poesía en el volumen primero; los “Testimonios epistolares” complementan el “Contexto biográfico y cultural...”, así como también otros capítulos, a través de tres hitos fundamentales: sus principales amistades en España (Juan Ramón Jiménez) y América (Alfonso Reyes) y una selección de cartas de los momentos más difíciles de su carrera: la guerra civil y el exilio.

La mayoría de estos materiales proceden de los dos viajes de investigación que hemos realizado a México (en los veranos de 1998 y 2000), y en su mayor parte los hemos obtenido en el Archivo Enrique Díez-Canedo. Cumple aquí agradecer de nuevo a la familia Díez-Canedo su autorización para reproducir estos materiales y, sobre todo, por haber sabido mantener a lo largos de unos años muy difíciles buena parte del archivo de don Enrique, y muy especialmente queremos expresar nuestra gratitud a Aurora Díez-Canedo porque fue quien nos facilitó el acceso a ese rico acervo y nos ayudó en nuestras pesquisas para iluminar algunos puntos oscuros de la investigación.

I. ARTÍCULOS

Presentación

Como ya señaló don Marcelino Menéndez y Pelayo: “Toda historia literaria racionalmente compuesta supone, o debe suponer, una antología previa, donde haya reunido el historiador una serie de pruebas y documentos de su narración y de sus juicios”¹. Este es, pues, el motivo de la siguiente antología.

Seguimos el orden que hemos establecido en el análisis de la obra crítica (volumen primero), para facilitar así la consulta y relación entre ambas partes. Hemos pretendido dar una muestra de artículos de sus diferentes épocas (1907-1940), en medios tanto españoles como americanos; ninguno ha sido antes recogido en volumen, salvo el titulado “El verso y la prosa” (*Letras de América*, ed. de 1944, pp. 327-331, que nos hemos visto obligados a reproducir para que se entienda el titulado “El acento poético y la nueva versificación”). En su lectura se podrán apreciar las características que hemos señalado en el volumen precedente, entre las que destacamos su vena comparatista. Conviene resaltar que en sus artículos sobre literatura catalana abunda la transcripción de textos, lo que indica claramente la voluntad de difusión del hecho literario en sí, más que de su explicación. En estos textos es también significativo que, aunque ambos van dirigidos a público de lengua no catalana, el publicado en la madrileña revista *Renacimiento* contiene los textos en catalán (obviamente no podría hacer lo mismo con el publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, donde los traduce al castellano).

En la transcripción respetamos, salvo cuando inducen a error, el uso de las mayúsculas y las comillas, así como la transcripción de nombres.

¹Prólogo a su *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1944, pp. 3-4.

CRÍTICA LITERARIA

“El ideal en nuestra literatura contemporánea”, *Revista de Libros*, septiembre de 1913, pp. 9-10.

“¿Existe, en efecto, un ideal en nuestras letras contemporáneas? Si existe, ¿cuál es? Y si no existe, ¿cuál debiera ser?” Formulamos esta pregunta en el número II de la *Revista*, y han llegado a nosotros respuestas que publicaremos sucesivamente.

Señor D. Luis Bello:

Mi querido amigo: Me invita usted a que deponga como testigo en la información acerca de “el ideal en nuestra literatura contemporánea”, iniciada en el número segundo de su *Revista de Libros*, y he de complacerle, aunque no sea yo muy dado a este género de encuestas.

Entrando desde luego en materia, le diré que no hay, a mi modo de ver, solución de continuidad entre la generación llamada de 1898 y la que hoy empieza a aventurarse por el campo de las letras españolas. Los que han venido a él en años recientes con propósitos serios y sin una inmoderada comezón de *llegar* -muy pocos, a la cuenta- han visto en la unidad indudable de los espíritus de aquella generación un ejemplo y una conciencia. Manifestose su unidad en la negación más que en las afirmaciones: son aquellos escritores guerrillas sueltas, destacadas contra un enemigo común. Y cada cual nos enseña su táctica al definirnos su personalidad.

Los cañonazos de 1898 hicieron volver a nuestra literatura del ensimismamiento en que se hallaba caída; y como desmayador de comedia que al recobrarse inquiere: ¿en dónde estoy?, hizose una pregunta análoga y empezó a tratar de darse cuenta del terreno en que estaba. No era el que ella creía. Habían dado en tierra muchos aparatosos edificios, cuarteados por dentro, y otros de presencia más humilde seguían en pie. Investigáronse las causas del desastre, y se abominó de ellas: no eran sólo impurezas del pasado próximo; la misma remota grandeza, improvisada quizá, lo irreflexivo de la antigua expansión cargaban con su tanto de culpa. Algunos, más sensibles, más naturalmente extremados, buscaron la tradición allí donde aún no habían empezado a

enturbiarse sus aguas; todos comenzaron a verse por dentro, a estudiarse y a estudiar a los demás como realidades vivas; a derramar el espíritu en lo circunstante y a mirarlo todo en concreto; aprendieron también a pesar y a apreciar lo que venía de afuera. Y entre exotismos y arcaísmos, violencias y retorcimientos inevitables, se iba buscando el venero vivo del espíritu nacional. Entonces se habló mucho de la forma, y no siempre a derechas; que en lo físico, el líquido se amolda a la vasija que lo contiene, pero en lo espiritual es el vaso quien ha de adoptarse al empuje del contenido y éste el que lo determina.

A los hombres de 1898 se les llamó revolucionarios en son de denuedo, sin ver que entroncaban con la verdadera tradición, y frente a sus obras alzaron ficciones halagadoras del gusto corriente, y tuvimos la falsa novela místico-ideológica, la falsa novela pasional, el falso drama romántico a la manera de Romero Larrañaga, la falsa comedia de costumbres a usanza de Eguilaz, la falsa poesía de un pseudo-siglo XVII, como la practicaron Juan Antonio Viedma y Ángel Rodríguez Chaves, y, por añadidura, la plaga asquerosa de lo “erótico” y de lo “galante”. Al lado de esto, una crítica ciega, estragada y mendaz, de bombo y compadrazgo. He aquí los enemigos de ahora.

Entre tanto Baroja, Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, Benavente, proseguían su obra. Perseveraban raros poetas en el buen sendero. Los que iban llegando escuchaban a Ortega y Gasset, que definía, y aclaraba, y señalaba rumbos. Se reanudaba el estudio de los clásicos, ahora de un modo reflexivo, científico. Se desechaba lo pasajero y postizo de las novedades extranjeras, para ir en busca de lo más sentado y fundamental. Se entraba en una fase crítica de exigencia y rigor. Las negaciones de 1898 seguían en pie, y todos estábamos de acuerdo en cuanto a ellas. Nos tocaba, nos toca recoger y depurar lo que ellos sembraron. Nos hacía falta, nos hace falta una afirmación. ¿Cuál? ¡Ah! si lo pudiéramos saber, ya estaríamos todos de acuerdo -y ya no sería un ideal.

Esto es, amigo Bello, todo lo que de momento se me ocurre, y me atrevo a mandárselo porque, como usted dice muy bien, no se trata de hallar la solución de un problema algebraico. De otra parte vendrá la luz. En mi humilde condición de poeta no aspiro a descubrirla; pero no quisiera morirme sin cantarla.

Suyo cordialmente,

Enrique Díez-Canedo

“Menéndez Pidal”, *La Voz*, 13 de diciembre de 1920, p. 2.

Muéstranse una vez más en los *Estudios literarios*, de D. Ramón Menéndez Pidal, reunidos ahora en uno de los elegantes volúmenes de la casa “Atenea” (Biblioteca de Ciencias, tomo II, 6 pesetas) la agudeza de su mirada crítica y la vasta complejidad de su talento. Discursos académicos o contribuciones a libros de condición, no pueden llamarse desconocidos estos escritos, estimados y juzgados ya por los especialistas; mas no sólo aquellos a quien la disciplina elegida se lo impone son susceptibles de apreciar en todo su alcance el valor de estos escritos: así la Biblioteca “Atenea” ha realizado un buen servicio a nuestra cultura, acusando a todos los que antes no siempre podían hallar a la mano.

Esto de admirable tienen, aparte de lo substancial, los *Estudios literarios*, del autor de *La Leyenda de los Infantes de Lara*: que en ellos, sin que nadie pueda echar de menos la más cumplida, la más segura erudición, la que da al que lee atento una clara sensación de caminar sobre terreno firme, encuentra además un espíritu siempre despierto y una humana vibración de sensibilidad, cuya ausencia da tantas veces a los libros de ciencia literaria triste aspecto de sepulcros blanqueados.

Cuando, por ejemplo, el señor Menéndez Pidal, a propósito de la Crónica general de España, nos cuenta su elaboración y va señalando sus fuentes, sentimos palpar en esas páginas el esfuerzo de un grupo de hombres empeñados en una ardua labor y hundidos en una atmósfera en que resuenan las voces de la antigüedad y los acentos de la leyenda que corre por las rúas y por las campiñas: el saber que atesoran, el documento que persiguen, el esfuerzo para concretar su experiencia en los más perfectos moldes de un habla naciente.

Y cuando entre las ruinas y las huellas de la primitiva lírica española va definiendo lo que ésta pudo ser, es la vida entera de nuestra población medieval, cantos de guerra y cantos de amor, cantares del centinela en la torre y del montañés en la sierra, retos y ternuras, quejas y danzas, lo que por gracia de la rápida evocación surge ante nosotros.

Nadie encontraría, sin embargo, en estos *Estudios*, lo que suele llamarse el “cuadro de una época”, hecho con fines meramente literarios, como divagación episódica o telón de fondo, lo que anotamos va urdido en las palabras mismas que

trazan esos capítulos de nuestra historia literaria que son, entiéndase bien, totalmente nuevos.

El Sr. Menéndez Pidal, uno de los discípulos predilectos de Menéndez Pelayo, tiene, de su maestro inolvidable, la suprema cualidad de sentir la literatura como una cosa viva, como algo que es sólo una parte, pero parte esencial, en la vida de un pueblo. Y esto distingue a sus estudios de la generalidad de los que se estilan. De temperamento más frío que el de su maestro -nadie que haya oído siquiera una lectura de Menéndez Pelayo olvidará la fiereza leonina que iba poniendo en cada palabra y en cada sílaba, aquel concentrado vigor con que parecía ir clavándolas en el ánimo de los que oían-, el señor Menéndez Pidal no tiene el magnífico arrebató oratorio que tantas veces llevaba al maestro, alejándole del punto de origen y del término propuesto a conjeturas atrevidas o a extrañas alturas. Pero siente con la misma plenitud y tiene además el dominio de sí, que es indispensable en el escritor científico. Nadie ha logrado como él asentar claramente con la investigación propia lo positivo y demostrado, deslindándolo de lo que aún no se conoce con tanta precisión. Enamorado de su asunto, no se deslumbra ante él, como a tantos les ocurre: de este amigo de Platón, es aún la verdad más amiga. Diríase que ella le ilumina el libro o el documento con su divina lámpara inalterable.

Además de los *Estudios* antes aludidos, se encuentran en este tomo los ya famosos acerca de los orígenes de *El condenado por desconfiado* y *El convidado de piedra* y otros menores.

En todos ellos encontrará el lector, además de gustoso entretenimiento, mucho que aprender en cuanto a los asuntos tratados y en cuanto al rigor del método con que se exponen, completa y claramente, sin atenuar complejidades ni reducir a fórmulas, sin vulgarizar ni dogmatizar.

“Los premios y la crítica”, *España*, nº 310, 4 de marzo de 1922, pp. 14-15.

El premio Fastenrath

Cuando hacíamos, a comienzos de este año, un rápido resumen de la literatura en 1921, tocábamos, en una alusión de pasada, la cuestión del premio Fastenrath. Su reciente adjudicación a Francisco de Camba nos induce a hilvanar aquí algunas consideraciones.

Nadie celebra más que nosotros un éxito de este escritor, y su obra *La revolución de Laiño*, nos parece un libro estimable. Si en aquel resumen literario no figuraba esa novela, no era, ciertamente, por desdén, sino por otra causa. *La revolución de Laiño* se publicó en 1919. He aquí el principal motivo de nuestra sorpresa al verla premiada ahora, puesto que suponíamos que el premio había de recaer necesariamente en un libro de 1921. Si la fecha de publicación no ha de tenerse en cuenta no desesperemos aún de ver premiado a Cervantes, aunque usa palabras feas, o al autor de *La Celestina*, a pesar de su pesimismo.

Cuando se dijo que una novela de Camba estaba en potencia propincua de alcanzar el galardón académico, pensamos que se trataría de otra. ¿Tan mezquina era, pues, la producción novelesca del año?

Los académicos, sin embargo, han tenido delante de sus ojos a *Belarmino y Apolonio*, de Pérez de Ayala, y a *Nuestro Padre San Daniel*, de Gabriel Miró. ¿Diremos que cualquiera de esas obras merecía el Premio Fastenrath? No hemos de darles tan discutible alabanza. Además de que sólo se pierde, si duran los procedimientos actuales, un poco de tiempo. Esas novelas quizá puedan ser premiadas en 1923, en 1924 o en 1925.

Otros premios

No es único el premio Fastenrath. La grandeza de España concede también un premio, mucho más importante, del que ha tenido que excluir a los académicos. Ella misma lo otorga, y desde el primer instante da por sentado que ningún aspirante ha de concurrir con obra en que resulten malparadas las ideas de la “clase”. Una casa franco-hispano-americana acaba de fundar otro premio de 10.000 francos para aliciente de novelistas. La Academia concede también el Premio Cortina para obras dramáticas y el

premio Chirel para trabajos periodísticos. Hay, de fundación particular, un premio Cávía. El Círculo de Bellas Artes abre, de vez en cuando, certámenes literarios. El Ateneo destina frecuentemente la renta legada por D. Augusto Charro-Hidalgo a temas de literatura. No faltan, por lo tanto, premios.

Ninguno tiene, con todo, la significación del premio Fastenrath, que viene a ser, aunque hartamente modesto, nuestro "prix Goncourt". Novelas detestables se han vendido profusamente gracias a ese premio que un día les cayó. Pero no son las únicas que se han vendido. Hay autores que, sin premio, se han hecho su público. Unos porque los lectores los han ido a buscar, atraídos, principalmente, por su fuerza o su gracia y acaso también por una actitud reservada y exigente; otros porque han ido ellos a buscar al público, pregonándole halagos a sus ínfimos gustos y a sus más livianas inclinaciones.

Se venden, pues, por unas causas o por otras, bastantes libros. Un autor de venta puede ir aspirando, en España, a vivir de las letras sin dispersarse en otras actividades.

La crítica

Confesémoslo: la crítica no influye en esto. Suele decirse que no hay crítica. Quien lo dice, en primer lugar, son los escritores; los escritores que no hacen profesión de críticos, no muchos, por supuesto. ¿Quién que tenga una pluma en la mano no se aventura hoy por los senderos de la crítica?

No hay crítica hoy, porque somos críticos todos. Muchas veces, al que acaba de escribir un artículo acerca de un libro, y de escribirlo con toda claridad, le pregunta un amigo suyo, después de leerlo:

-Bueno ¿y a usted qué le parece, *de veras*, ese libro?

Porque hay una creencia general, muy difícil de vencer: la de que no se critica *de veras*. En el juicio desfavorable ha de esconderse una mala pasión o un resentimiento personal. En la alabanza el pago de una deuda de gratitud o la aspiración a quién sabe qué favores. Y no es que, en general, se haga del crítico un monstruo insaciable, sólo movido por el interés práctico. Ni eso siquiera: casi siempre se ve en el elogiado un amigo y en el censurado un enemigo.

Andando el tiempo, esto viene a ser verdad. No llega uno a tener más amigos que aquellos a quien elogia, y sólo conserva amistad con ellos mientras el elogio no flaquea. Son innumerables los casos y todo el que haya velado sus armas de crítico los

podría referir a docenas. Al que no dice *amén*, no se le envían más libros; quizá sea conveniente no volver a saludarle.

Pero ¿cuántos son los que no dicen *amén*? Poquísimos... Va a aparecer un libro en los escaparates; cada autor tiene en unos cuantos diarios y revistas sendos amigos capaces de *hacer algo* acerca del libro sin medir adjetivos encomiásticos. Ahí van dedicatorias; ahí van retratos. Si el crítico de un periódico no es del todo accesible, se solicita de la amistad o de la cortesía del director que dé un capítulo, cuando le falte original. Y, sin que la administración proteste, el capítulo se publica, como anuncio gratuito.

¿Quién va a hacer caso, pues, de esas cosas? El que escriba acerca de libros, parco en elogios y comedido en reparos, porque se empeñe en dar a cada palabra su sentido, despojándola del valor artificial que suele colgársele en la contradanza de elogios mutuos que se practica, ha de ser muy constante para conseguir cierta autoridad.

Los autores de libros lo saben muy pronto. Una palabra de aprobación en él la estiman más que un largo artículo coruscante del contertulio. Pero se guardan bien de manifestarlo. Siguen creyendo que el público es tonto y que sólo hace caso del bombo desenfrenado.

Tampoco, amigos; en cambio acata la decisión de los sabios varones que otorgan el lauro académico porque no cree posible que, entre tantos, prevalezca el interés personal y porque otras cuestiones más serias tal vez, las de orden estético, al buen público no le preocupan.

“A la muerte de Andrenio”, *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1-1-1930, portada.

Gozaba Andrenio al morir de la suma autoridad que un crítico puede obtener hoy por hoy en las letras castellanas. Autoridad, más que entre los literatos militantes, siempre disconformes con cuanto signifique norma distinta del gusto propio, ejercida directamente sobre el lector de tipo medio, cuyo favor difícil sólo se adquiere a fuerza de años y sólo se conserva cuando no se le engaña.

No entiendo yo lector de tipo medio el de los hombre sin cultivar, al contrario. Es el formado por hombres que, siendo cultos, cada cual en su disciplina, tienen un principio de formación literaria, de gusto; que van al libro, no porque les sirve para unas horas, sino porque, al contrario, les ayuda a vivirlas.

Este lector no suele gustar de enigmas y problemas puramente literarios. Hay que hablarle con claridad y decisión. Hay, casi casi, que darle formulado lo que él mismo piense. No es mezquino papel para un crítico el de llegar a conseguir esto. Y no necesita el que tal logre abdicar sus gustos personales para tomarse intérprete del común sentir. Lejos de eso, su gusto personal es el que viene a convertirse en pauta del sentir general; sus predilecciones se ven admitidas por un público adicto, que no se empeña en analizar por sí el libro que lee, aunque, puesto en el trance, también podría analizarlo. Público a quien se puede convencer, porque entra gustoso en la plática.

No consiste la tarea del crítico en distribuir castigos y premios, en decir “esto está bien”, “esto está mal”. Consiste, sobre todo, en decir: “Esto es así”. En ver si cuadran las realización y el propósito. El gusto del crítico no suele ocultarse; pero no es factor decisivo, porque es gusto, y no ley. A diferencia de los críticos de antaño, el de hoy no acomoda su gusto a unas leyes en que no cree nadie. Su libertad es mayor; también es mayor su responsabilidad. Todo el crédito que logre lo ha de obtener por sí mismo. El crítico es hoy abogado, y no juez.

Ha de tener dotes de persuasión nada vulgares, ha de manejar unas armas muy justas, ha de poseer un caudal de conocimientos, una diaria información, muy seguros. Nada de esto le faltó a Eduardo Gómez de Baquero. Tuvo, además, a su disposición tribunas populares: la revista y el periódico, por donde pasaron virtualmente todos sus escritos, antes de articularse en libros.

También esto marca con sello peculiar la producción del crítico de hoy, aunque no por escribir en periódicos deja de ser hombre de gabinete ni al periódico se le puede considerar a la ligera como vehículo de opiniones provisionales, de juicios impremeditados. El periódico es un medio de difusión que sólo nuestra edad ha conocido con toda amplitud. Es natural que busque a los escritores, y los escritores lo busquen. Consiente una rapidez, una frecuencia de comunicación entre el que escribe y el público, beneficiosa tanto para aquél como para éste. (Creo inútil advertir que descarto por completo, al expresarme así, todo lo que sea fingimiento o abuso: hablo de un periódico normal, de un escritor normal, de un público normal.) Como la imprenta, con su rapidez, no fue dañosa para el escritor, el periódico, con su mayor alcance que el libro, en nada le perjudica. Ni siquiera creo en lo que se llama improvisación. Sólo se improvisa una parte de lo escrito, la mera forma, y para eso dentro de límites muy amplios. El que escribe sabiendo de lo que escribe, no improvisa jamás. Su preparación es garantía de acierto. Su buena fe consigue lo restante.

Gómez de Baquero vino al campo de las letras con una cabal preparación universitaria, después de haber ejercido una profesión no ajena a su vocación verdadera, a la que le dio definitivamente el triunfo. Este hombre de letras empezó por ser, y fue toda su vida, un letrado.

Por esta parte, y por su competencia en los asuntos jurídicos, sociales, económicos, pudo presentarse ante los lectores con una variedad de temas que no suele ofrecerle una misma pluma. Indudablemente, la idea de justicia, tan clara en sus propósitos, le llevó a ser, en su papel de crítico de las letras, amplio y tolerante. Hasta en su predilección por cierta palabra que empleó para titular uno de sus libros y toda una serie de sus más recientes crónicas, se ve esta inclinación de su mente: la palabra *Aspectos*. Eduardo Gómez de Baquero sabía bien que las cosas del mundo, así en la vida como en las letras, muchas veces han de considerarse a diversas luces. En elegir el punto de mira, en buscar el rostro propicio de las cosas, estriba en gran parte el interés que puedan despertar.

He aquí, si no yerro, el secreto de lo que se ha llamado su evolución. Para mí, no cambió tanto Gómez de Baquero como la vida en torno de él. Político militante en un partido durante muchos años, bien caracterizado como conservador, tuvo, en sus últimos tiempos, actitud de hombre de izquierdas. No hay conceptos más relativos que el de derecha e izquierda. Gómez de Baquero no tuvo que renunciar a ninguna de sus

convicciones, no tuvo que admitir nuevo credo; sí, en el trance de tantos, recordó que, siendo conservador, era también liberal, hasta en el nombre de su partido; sí conservó, por encima de todas las mudanzas y trastornos del tiempo, su amor a la palabra y al concepto, que las palabras no podían reducirse para él a un vano sonido.

Hombre de izquierdas, pues, cuando la maquinaria política iba derivando hacía la derecha, sería, con todo su fondo doctrinal, hombre de derecha en otra organización del Estado. Pero, aun en sus tiempos de militante en las filas conservadoras, le favorecía mucho, entre sus correligionarios, cierta tendencia hacia las ideas más libres y audaces, como favorece entre los hombres de significación avanzada la austeridad en el vivir, el porte casi religioso de su laicismo.

En literatura, fue también hombre de derecha, en el mejor sentido de la expresión. No quiso defender, sobre todo, el casticismo, santo y seña de grupo. Al contrario, nadie más abierto que él a un espíritu de avance. Formado en la cultura del siglo XIX y en la disciplina de los críticos franceses -después de española, francesa fue predominantemente su lectura, como se ve en las citas de sus libros, en los comentarios a la actualidad que brotaba diariamente de su pluma; pero francesa sin exclusividad, y, sobre todo, sin deslumbramiento-, su actitud ante lo nuevo, que yo he calificado, viviendo él, de defensiva, no era de ningún modo cerrada ni contradictoria. No era Gómez de Baquero hombre capaz de hacerse el desentendido ante una tendencia literaria en formación; antes bien, sabía mirarlas con simpatía, y a muchos escritores jóvenes les dedicó, en la ocasión de sus primeros libros, palabras de aliento.

Lo que con más desconfianza recibía eran las reputaciones recién establecidas que llegaban a España como novedades impuestas por una moda: Proust, Pirandello, Spengler, Kayserling. Con desconfianza; pero no con desdén. Su crítica se aguzaba entonces, y en la textura de su artículo aparecía el español a la defensiva, resuelto a no admitir lo que no comprobara exactamente.

Su último libro está dedicado a los poetas. Es, como los anteriores, una recopilación de artículos periodísticos, compuestos al mandato de la actualidad bibliográfica, sin propósitos de dar una visión completa de su campo. Con decir que entre esos artículos el nombre de Juan Ramón Jiménez sólo está mencionado incidentalmente, de pasada, comprendemos que no quiso trazar Gómez de Baquero un panorama de la poesía de hoy. Son sus artículos sobre poetas -castellanos y catalanes,

americanos, de hoy y de ayer- lo que reúne en las páginas del volumen segundo de sus obras coleccionados, con el título de *Pen Club: Los poetas*.

Poesía antigua, Quintana, Zorrilla, Campoamor, Balart, y poesía nueva, Lorca, Guillén, Gerardo Diego, presidiendo el concurso la evocación de Góngora redivivo al sonar la hora de su centenario. Al enfrentarse con la poesía nueva, con la menos accesible, por su novedad –sobre todo para quien jamás hizo versos-, muestra una simpatía evidente. Mas la ve como formación, “en nebulosa”, llega a decir. Le echa en cara cierta falta de sentido de la composición y complejidad estructural. “La química de esta poesía, apenas ha salido de los cuerpos simples”- anota, a propósito de la de Guillén. No se entrega Baquero: permanece también a la defensiva; pero no ciego a determinados vislumbres, al resplandor de esas imágenes que “danzan como los corpúsculos en el rayo de luz”.

Sus estudios principales, a más de ciertas exposiciones de conjunto que han de ser utilísimas par la comprensión de nuestra literatura viva, son los consagrados al arte de novelas. Coinciden los comienzos críticos de Gómez de Baquero con el predominio de la novela que marca el último tercio del siglo XIX, y que se continúa en los hombres cuya labor literaria se afirma en los primeros decenios del actual. Si Baquero hubiera sido otra cosa que crítico, no le imaginamos poeta en verso ni dramático, pese a la sagacidad de algunos diálogos en que comenta los tópicos del tiempo. Novelista sí que pudo serlo, y en cierto modo lo fue, en esos comentarios mismos que asumían forma e interés de cuentos. Mas todo lo que le acerca a la creación narrativa carece de la importancia que esa misma narración concede al fondo moral, al estudio de costumbres, a la crítica, en suma.

Supo vestir sus ideas de un modo fluido y elegante, con finos hallazgos de expresión; darles ese tono y ademán persuasivos que cuantos conocieron al hombre identificaban con su persona misma. Era como su estilo: amable, recto, inteligente.

“Congresos de la Crítica”, *El Sol*, 6 de diciembre de 1931, p. 2.

Un tomo recién llegado de Parma, volumen de casi doscientas páginas en octavo mayor, que contiene las actas y documentos del Congreso que se celebró en la capital checoslovaca el año 1930 (1) me da motivo para hablar de estos Congresos, reciente aún la impresión del Congreso de Lisboa, al que por invitación de mis colegas portugueses me fue dado asistir.

No existía en el mes de septiembre más que el pensamiento de una Asociación española de la crítica dramática y musical, hoy ya creada y a punto de ver aprobados oficialmente sus estatutos. La representación del que esto escribe era, pues, puramente personal y su intervención en los trabajos del Congreso limitadísima.

Las tareas de esa reunión habían sido planteadas en el Congreso de Praga, cuarto de una serie iniciada por un Congreso de París al que siguieron otros en Salzburgo y Bucarest. El sexto está convocado para el año 1933 en Atenas. Principales resoluciones del quinto Congreso han sido la creación, en principio, de un documento internacional - una tarjeta- que ha de facilitar a los asociados de todos los países el ejercicio de sus funciones en país extranjero; la aspiración a un concepto responsable de la crítica cinematográfica, demasiado confundida hoy con la propaganda de las empresas (concepto que entre nosotros ha encontrado ya iniciativas favorables); la intervención de las Asociaciones de críticos en los pleitos individuales planteados a consecuencia del ejercicio de las funciones propias de los asociados; la reclamación de puestos en los organismos oficiales que intervengan en la vida teatral de los países que los tengan establecidos.

Una reunión de personas enteradas de todas las cuestiones teatrales, y cuyos principios de asociación establecen una rigurosa independencia con respecto a empresas, y una declaración de libertad en las apreciaciones individuales que el esfuerzo y el prestigio de todos sólo pueden robustecer, lleva consigo, además de un cambio de opiniones y puntos de vista, una mutua información tocante al desarrollo de la vida teatral, de sus problemas y perspectivas, de sus altos y progresos, que enriquece en grado sumo las experiencias propias y ensancha los horizontes del crítico, dando amplitud y generalidad a sus fundamentos de juicio.

Al volumen que contiene los documentos referentes al Congreso de Praga ha de seguir el de Portugal, encomendado al organizador del Congreso de Lisboa, el infatigable Antonio Ferro. Asimismo se ha tomado el acuerdo de reunir todo lo actuado en los Congresos anteriores, según el modelo claramente adoptado por el doctor Bartos en su volumen, impreso con sencilla elegancia tipográfica con el concurso del ministerio de Instrucción pública de la República checoslovaca.

Praga llegó a la elaboración de los estatutos, aprobados por fin, con la colaboración de representantes de catorce países. Con arreglo a las bases establecidas por ese reglamento se desarrollará la tarea de los Congresos que han de seguir, como ha ocurrido ahora en el de Portugal, que ha señalado ya ciertos puntos que habrán de tratarse en Atenas.

Del contacto entre los críticos de los diversos países no puede resultar para éstos más que un acrecentamiento de relaciones, un conocimiento más íntimo de sus recursos y de sus dificultades, que en último extremo es una prenda más en la aproximación pacífica e inteligente de los pueblos. El teatro es actividad más internacional cada día, y en vano el idioma intentaría servir de frontera en el "cine" hablado.

El volumen de Praga recoge el texto de las conferencias pronunciadas -en alemán o en francés- durante aquellas sesiones. Un crítico polaco, Mateusz Glinski, habla de "Crítica-profesión y crítica-misión". Un crítico checo, Otokar Fischer, analiza la que llama, recordando a Diderot, "Paradoja del crítico".

Para Fischer, lo paradójico en esa profesión es precisamente lo que más cercano se halla de lo que su colega denomina "misión". El artista sólo tiene un deber: crear; el público, sólo una respuesta: sentir. Al crítico le corresponde un doble papel, representado por una palabra: entender. Fischer le exige que sepa todo lo necesario, y que sepa también cómo todo eso se olvida. Que aprecie con los máximos elementos de juicio, y se entregue al mismo tiempo al goce simple que experimenta el público desprovisto de ellos; indefenso, por decirlo así, ante la obra de arte; incapacitado a menudo para reconocerla como de ley; distinguiéndola de las más hábiles falsificaciones.

Si estos Congresos de la crítica dejan detrás de sí volúmenes como el recopilado por el doctor Baros, personalidad competentísima en los menesteres de la crítica musical, tendremos reunidos en cuerpo permanente los pareceres y sugerencias de los más destacados hombres de teatro.

He aquí algunos títulos de las conferencias de Praga, además de los ya citados: “El ciego como crítico”, de Oskar Baum, curiosa apreciación de una posibilidad que ofrece a los ciegos la generalización de la “radio”: “La radiofonía en Rumanía”, de H. Blozian; “El crítico y el tiempo”, de Paul Eisner; “La organización de los críticos”, de Emil Faktor; “Situación actual de la crítica en Inglaterra”, de L. Dunton Green, presidente que fue del Congreso de Praga y personalidad destacadísima del de Lisboa; “La crítica del arte del gesto”, de Ferdinand Pujnan; “Estimación y retribución del crítico”, de Paul Stefan... No he de citar todas estas conferencias, junto a las cuales no harán mal papel en el próximo volumen las de nuestros colegas portugueses Matos Sequeira sobre Gil Vicente, Ruy Coelho sobre “La música portuguesa, la lengua y el Estado”, en el sentido de dar al idioma nacional empleo en los teatros líricos oficiales, tesis grata a nuestros Pedrell y Vives; Eduardo Scarlatti sobre “Un método crítico y sus resultados”, disertación filosófica en que expone su concepto místico del teatro.

España deberá participar en los próximos Congresos, ya que los profesionales de la crítica van a organizar su agrupación, que podrá formar parte de la Confederación Internacional reglamentada por el Congreso de Bucarest. En día no lejano tal vez pueda convocar en nuestro país uno de esos Congresos. Haría falta para entonces el apoyo decidido que tanto Praga como Bucarest y Lisboa han encontrado en los Gobiernos respectivos. Haría falta un ambiente de simpatía como el que en la generosa tierra portuguesa acogió a los congresistas, agasajados espléndidamente en alojamientos, excursiones, banquetes, jiras y funciones teatrales; obra de cordialidad y organización perfecta, para la cual Antonio Ferro pudo contar con la inestimable colaboración, previsor y vigilante, de su esposa, la gentil poetisa Fernanda de Castro.

No olvidarán esas jornadas portuguesas, en las que fue huésped de honor Luigi Pirandello, los que fueron llamados a tomar parte en ellas; amigos ya de Portugal, más amigos desde entonces, con la admiración de sus paisajes y sus monumentos artísticos, con el trato de sus hombres y la visión de un pueblo animoso, entre el cual el que esto escribe, por su sola cualidad de español, pudo recoger inolvidables testimonios de amistad hacia la España nueva y de confianza en los destinos de la República española.

(1) Quatrième Congrès International de la Critique, tenu à Prague du 19 au 23 septembre 1930. Procès verbaux et documents publiés par le Comité d'organisation du Congrès. Redacteur, Josef Bartos; secrétaire général du Congrès. Prague. Imprimerie d'Etat. 1931.

“La generación asendereada”, *El Sol*, 9-11-1934, portada.

Periódicamente, la generación del 98 sale a plaza en discusión enconada y abierta. Ahora es Pío Baroja, uno de sus componentes mejor caracterizados, el que le niega existencia y todo. No es actitud nueva en él. Pero al espectador imparcial, si lo es de veras, los razonamientos del gran novelista en su reciente declaración han de parecerle precisamente de lo más 98; es decir, que ha de ver confirmada por ellos la existencia –y aun la persistencia- de lo mismo que intentan negar.

Generación no significa unidad: En los grupos familiares, rara vez los hijos, aunque se parezcan físicamente -y a menudo no existe ni parecido entre ellos-, tienen comunidad de ánimo, semejanza de gustos, intereses en coincidencia. Y nadie negará que constituyen una generación. No podrá llamárseles la generación del año tantos, porque cada cuál será del suyo. Pues cuando se trata no de hermanos, sino de hombres llegados de procedencias muy distintas, aún será mayor inexactitud la de suponerlos nacidos espiritualmente en un año dado y muy fácil el encontrarlos formados ya en fecha anterior o ni siquiera iniciados en la elegida como típica.

No suele decirse “generación del año tantos”, como se dice con exactitud de las promociones de una academia. Se dice primera, segunda generación romántica, por ejemplo, y nadie pone objeción en contra. Mas “generación del 98” viene a significar en sentido figurado y en fórmula afortunada sin duda, porque bien se ve cómo ha llegado a admitirse, la generación suscitada a raíz de la pérdida de los últimos dominios coloniales de España. Sería absurdo pedir a esos escritores que hicieran su primera manifestación pública el día mismo en que arrió la bandera de dos colores el Morro de la Habana. Los años de la catástrofe, la pesadumbre de su inminencia en espíritus que no la alcanzaron y la depresión subsiguiente en los demás dan el fondo en que cada cual se destaca con rasgos propios, sin unidad, esto es, sin uniforme que anularía personalidades. Por esto se incluye acertadamente en el 98 a Ganivet, muerto el 98 mismo. ¿Y qué importa si los demás lo conocían o no? Bastaría que alguno lo conociera, y de ello no hay duda, como no la hay de que el propio Ganivet sintió la influencia de alguno de los espíritus directores de esa generación.

Ya es inexacto lo de espíritus directores, porque ello implica una dirección, y desde el comienzo se ha dicho que no la hay. ¿Cómo la ha de haber entre un Baroja,

individualista, y un Azorín, que aspira a la voluntad, esto es, a la autoridad? ¿Entre un Miguel de Unamuno, campeón de libertades y un Ramón de Valle-Inclán, paladín de un carlismo fastuoso y decorativo? Ni se ve tampoco esa unidad en cada uno de los dichos escritores. No sería difícil denunciar en el Azorín más conservador al impetuoso anarquista de sus comienzos, ni al más redomado burgués en Pío Baroja. Y si pensamos en Benavente... Hay un personaje de Benavente que casi lo retrata, aunque en “travesti” femenino: Pepa Doncel. Pepa Doncel comulga con “lo mejor” de la capital; las más austeras damas aceptan, buscan, su trato; los más intachables y exigentes caballeros le rinden pleitesía; hasta el señor obispo frecuenta sus salones. Pero ella, de pronto, se encierra en su cuarto con una amiga de la juventud tormentosa, y del fondo de una copa de champaña ve salir incólume su pasado. Hoy, a Benavente lo alaba también “lo mejor”, sin pensar en sus pecadillos de juventud. Después de todo, *Los malhechores del bien* no eran nada grave. Pero, ¡cuidado!, Pepa Doncel sigue bebiendo champaña.

Los que están en contradicción consigo mismos, ¿cómo no han de estarlos unos con otros? Este es un rasgo típico de la generación. Sólo conformes en la negativa. Cada cual con sus afirmaciones o sus interrogaciones propias. Caracteres sostenidos, sin embargo, aunque no caracteres de una pieza.

Esto les confiere un rasgo común, ya basta. Su rasgo común es la disconformidad con lo pasado inmediato, aunque más adelante ciertas figuras del 98 -no las mayores, por supuesto- vuelvan a aferrarse tenazmente a ese mismo pasado.

“Generación del 98” será denominación mal encontrada; pero ha tenido suerte. También hay quien asegura que no ha existido la batalla del Marne. Pero lo que con este nombre se significa nadie osará negarlo.

Aquella fecha del 98 no significó únicamente, ni aun principalmente, para España la ablación de unos territorios lejanos. Fue como una crisis de espíritu que cambió totalmente la conciencia, incitándola al examen más penetrante y angustioso. Crisis que la parte más sensible de España hubo de experimentar en forma más aguda y que aún había de tardar varios años en dar sus últimas consecuencias. Tocándolas estamos ya, entre convulsiones que aún las retardan.

El 98 fue para el entendimiento de España una hondísima conmoción. Sus hombres buscaron afinidades extrañas. Pío Baroja lo dice: “Había quien pensaba en Shakespeare y quien en Carlyle; había quien tenía como modelo a D’Annunzio, y otros que veían su maestro en Flaubert, en Dostoyewski y en Nietzsche.” Esto mismo: cada

cual tenía sus preferencias; pero las de todos se cruzaban como las dominantes a la sazón en Europa. Se sentía no ya una España aislada y suya, sino una España europea, de su tiempo y no del pasado. Y hay más: entre los influjos, el de Cervantes, el de los clásicos españoles, considerados no ya como materia de erudición, sino estudiados en lo vivo, es muy visible en ciertos hombres del 98. Sentían todos a España en su tiempo, y también la sentían en profundidad. Después...

Antes señalé la circunstancia de que ciertos ingenios menores hubiesen dado vuelta del todo; mas también podría disculparles un afán de europeísmo que les hace tomar partido por las tendencias reaccionarias que desencadenó en parte la posguerra.

En cuanto a la participación concreta del 98 en el advenimiento de nuestra República, es indudable si consideramos a ésta como el resultado lógico de la crisis espiritual en que aquella generación literaria se adelantó, por más sensible, a la de los hombres de acción. Los del 98, aun los no republicanos, contribuyeron a preparar el terreno. Luego, otros factores -la guerra, la educación política, los errores del Poder- dieron el impulso decisivo. Toda la juventud leyó a los del 98, y si circunstancialmente algún grupo avanzado recibió mal a determinado escritor, ello no quiere decir que éste no le hubiera interesado, sino que había dejado de interesarle por uno o por otro motivo, con razón o sin ella: que el individuo puede errar; pero también la masa.

Ello quiere decir que los del 98, maestros buenos o malos de las generaciones sucesivas (y aquí la palabra "generaciones" recobra su sentido exacto), no supieron o no quisieron infundirles el culto de una virtud que ellos mismos no practicaron en demasía: el respeto. Ahora, la autoridad tiene que ganarse día tras día, sostenerse palmo a palmo, verse desconocida y negada, para salir de esa zona oscura más firme e incontrastable.

“El artículo, articulado”, *El Sol*, 9 de marzo de 1935, portada.

Esto se escribe después de una lectura rápida, de una relectura más bien, de las *Crónicas de Gerardo Rivera*, reunidas en tomo por su autor, el poeta Juan José Domenchina. Domenchina ha desdoblado su personalidad, creando como un personaje de ficción a ese “Gerardo Rivera”, su contrafigura crítica, e infundiéndole sus virtudes, quizá sus vicios. Vicios y virtudes moldean nuestro carácter, definen nuestra personalidad. Como el vicio puede ser virtud prolongada, según el poeta, la virtud bien pudiera ser vicio encogido. Vicio, por ejemplo, ese afán de atrapar el vocablo exacto, sin conformarse con el término usual, aunque el vocablo exacto parezca volar con alas rígidas de mariposa escapada de un alfiler, su custodio en la vitrina de un museo. ¿Vicio o virtud? Domenchina, al asir un término inusitado, parece jugar al escondite con un concepto, pero también libertar un cautivo. Acabada la distinción entre palabras nobles y palabras vulgares, elevadas todas a igualdad de derechos, con dignidad, sólo caduca si su empleo es torpe, no hay razón para prescindir de vocablos un día sonoros con toda su energía vital y descoloridos después como la hoja seca en las páginas de un diccionario.

¡Vida extraña la de las voces de un idioma! ¿Cuántas de ellas entrañaron una idea nueva, se colorearon siquiera una vez de pasión? ¿Cuántas fueron fruto de un desvelo erudito y pasajeras como una pesadilla? Al rescatarlas, el escritor no podría decir tal vez si les infunde nueva esencia o si se redujo a airearlas como aposento deshabitado. La riqueza léxica de Domenchina es evidente. Su estilo, sin esa abundancia, equivalente a precisión y en más de un momento ahorradora de perífrasis, aparecería pálido, exangüe; los términos difíciles son sus glóbulos rojos.

Por otra parte, y esto es ciertamente virtud, un vocablo sonoro, gala y lujo casi siempre escondido de nuestro idioma, aplicado a un juicio, a una caracterización, los realza y acentúa, ya en son de loa, ya como refinado denuesto. La destreza en el esgrimirlo es pareja de la agudeza mental en el crítico. Al tomar prestada “Gerardo Rivera” de Juan José Domenchina su opulencia de vocabulario, bien inspirado estuvo. La criatura crítica sale en todo a su creador-poeta.

Pero Domenchina, citando a Valéry en las primeras páginas de su nuevo libro, recuerda que los libros “tienen los mismos enemigos que el hombre: el fuego, la humedad, las bestias, el tiempo y su propio contenido”. Y añade: “El propio contenido

nuevo del antiguo lector.” Y he aquí su problema: el nuevo lector, al encontrar en libro sus antiguas lecturas de una hoja periodística, ¿cómo las verá?

Entre otras cosas, el periódico ofrece al escritor de hoy algo desconocido para el escritor de antaño: le depara un primer texto en limpio, le arregla un primer encuentro con el lector. Y cuando éste, más adelante, le halle de nuevo, ya no será como a desconocido. Un artículo en el periódico se articula con los demás y lleva su comentario más o menos meditado, más o menos durable, a concierto con la labor efímera, interesante sólo y apasionante para el momento. Nadie se saltará para el día siguiente la información sensacional, por la cual en primer término habrá comprado el periódico; todos, en cambio, podrán dejar para otro momento el artículo de literatura o de ciencia, doctrinal o documentario, atractivo también del periódico, seguros de encontrarle, con más calma, el mismo sabor. Y para el escritor formado sustancialmente en una disciplina, consagrado a determinado estudio, el artículo suelto no es sino un mazo de cuartillas guardado por la letra impresa de la hoja para todos o de la revista para unos cuantos con tanta seguridad como un manuscrito en su mesa de trabajo. Lo articulado una vez con la labor ajena ante el público puede articularse de nuevo con la propia tarea en un libro, alcanzando así una plenitud de expresión acaso un poco menguada en su aparición primera.

Se requiere para ello solidez de doctrina y clara unidad de propósito. Aun en el caso de la crítica suscitada por algo tan fortuito e independiente de la voluntad del comentarista como la aparición de los libros, tan diversos unos de otros, un elemento constante, su profunda formación espiritual, es para el crítico prenda de labor unitaria, enriquecida en cada caso por una sugestión externa, como puede serlo por nuevas perspectivas mentales el hilo del pensamiento en la labor más recatada e íntima.

Con todas estas consideraciones, encaminadas a demostrar la unidad evidente de las *Crónicas de Gerardo Rivera*, el libro mismo ha ido quedándose atrás y no será ya posible analizarlo hoy en sus cualidades más hondas. Quede, como apuntaba al principio, ya vicio, ya virtud, su unidad de estilo y su parentesco indudable no sólo con la prosa de la novela, ostentosamente trabajada en *La túnica de Neso*, sino en los propios versos barrocos de cualquiera de sus colecciones. Disiento del autor en considerar estas crónicas (el autor no quiere llamarlas críticas) como “anticipos, improvisaciones o comentarios de urgencia que la premura del oficio supo conseguir, ‘cálamo corriente’, en un quehacer inaplazable, perentorio”. La escritura en Domenchina

no da sensación de rapidez, de improvisación. Su fluidez no es de torrente arrollador ni de riachuelo saltarín; es de gran río, de aguas espesas, bien encauzado entre nobles piedras ciudadanas. Su prosa no se ve escrita en ruidosa mesa de redacción, sino en soledad de despacho hermético. Podrá tener, aplicada a temas de pura invención personal, más esmerado cultivo; pero aunque estas crónicas sean tan sólo bocetos y apuntes de una obra crítica, están logradas ya en materia noble, condición que les asegura vida larga.

“Una Historia de la literatura española”, *La Vanguardia*, 26 de abril de 1938, p. 3.

Ángel Valbuena Prat vino a Barcelona, no hará muchos años, siendo todavía muy joven. No era joven relativo, como corresponde al que llega a un puesto semejante al que le trajo a la capital catalana; era joven por los años, y, si se atiende a su literatura de creación, era joven también. Pertenecía a lo que suele llamarse “joven literatura”. Pero venía a un puesto empeñoso y comprometido: nada menos que a la cátedra de Rubió y Lluch, vacante por jubilación del maestro, cuyo nombre había de pesar fuertemente sobre el afortunado sucesor. Rubió y Lluch, por sí mismo y por las grandes sombras a él asociadas: el padre, Rubió y Ors; el maestro, Milà y Fontanals; el condiscípulo, Menéndez Pelayo, era, además de doctísimo varón, que regentaba con autoridad plena su cátedra, hombre representativo del esfuerzo genial y la obra lozana de una generación ilustre. Ángel Valbuena ganó el puesto en buena lid, aun sin carga de años, y vino al grave menester sin temor ni jactancia. Su obra personal, poética o narrativa, hubo de quedar un tanto al margen de sus nuevas actividades. Primer fruto importante de ellas, preludiado por sus estudios sobre Calderón y otros dramáticos españoles, o sobre los poetas de Canarias, tributo éstos a la Universidad isleña en que profesó primeramente, es la *Historia de la Literatura Española*, en dos gruesos volúmenes, que acaba de salir a luz y vemos ahora tras los barrotes que defienden los escaparates sin lunas de una Barcelona bombardeada. Dos tomos de excelente presentación tipográfica y fina encuadernación, como sereno producto de paz en plena guerra.

Escribir de nuevo la historia literaria española cuando no se emprende la tarea simplemente para facilitar la de los alumnos propios, clientela restringida pero segura, sino con ambiciones más vastas, es empeño de mucha gravedad. No importa que se diga -y es cierto- que el campo está siempre libre y que jamás se agotó la materia, ni aun se trató sin objeciones muy justas. Ciertamente es también que muchas historias literarias, tenidas en gran consideración hace años, no han sido ni podían ser insensibles al transcurso del tiempo y a las nuevas luces de la erudición y de la crítica. Pero de todas ellas, y no quisiera que el nombrar a unas significara olvido o desdén de otras, de todas, se entiende, las que significaron alguna cosa en el momento de su aparición, algo es lo que queda, y no poco. Todavía está “vigente”, por decirlo así, el Ticknor, sobre todo en

la versión española de Gayangos y Vedia. Todavía se lee con provecho, entre los compendios escolares, el Navarro Ledesma o el Mérimée. Me refiero a obras de conjunto, y no a estudios particulares, indispensables para componer aquéllas, a las que no sustituyen o inutilizan, porque para aquella clase de trabajos se deben exigir cualidades que no son imprescindibles en la otra. Escritos están de manera difícilmente superable algunos capítulos de nuestra historia literaria, pero no la historia misma, en todo su ámbito. Por eso han de ser bienvenidos los intentos de abarcarlo, como éste que ahora nos aproxima en sus dos gruesos volúmenes el señor Valbuena.

Desde luego se ciñe voluntariamente a los géneros de pura literatura, dejando como de lado los otros, a menos que hayan venido a expresarse en obra de exquisito valor literario: filosofía, historia, técnica. Estos géneros pueden dar materia a un escritor para llevar a cabo obras maestras, porque el contenido no implica la forma, aunque sólo cuando ésta responda por entero al propósito de su autor podrá llamarse lograda, y estará, por lo mismo, dentro de la literatura. Pero en la historia de Valbuena se da el puesto preferente a la literatura de creación en sus tres formas esenciales: lírica, dramática y narrativa, que pueden recoger todas las demás, porque corresponden a las tres personas gramaticales: yo, tú, él, en las que cabe todo. Versos, dramas y comedias, novelas y cuentos: aquí está el terreno propio del historiador, añadiéndole los aspectos propios de la crítica, el comentario, el ensayo, reductibles a aquellos géneros creativos y participes, en un grado u otro, de sus cualidades. No es, por lo tanto, una historia de las ideas, aunque las siga en su desarrollo, ni simplemente de las formas, aunque a éstas, y en especial a las de poesía, se les conceda una atención que no es usual en obras de este tipo. Pero, entiéndase bien, unas y otras, y de igual modo los géneros a que inmediatamente hice referencia, están tocados allí donde conviene y señalado su predominio en los momentos oportunos: así en el que llama, no sin cierta anfibología, “período crítico”, o sea en los capítulos atañedores al siglo XVIII.

Es muy fácil señalar defectos, principalmente de omisión o de apreciación a la ligera, es decir, de holgada adopción de un juicio corriente, en los libros de esta índole. Tarea hasta cierto punto brillante, y, lo repito, facilísima: basta repasar con cuidado el índice onomástico para echar de menos algún escritor o echarle al autor en cara su prolijidad por haber mencionado mucha insignificancia. Más útil parece otro procedimiento: el de apuntar, aunque sea de modo rápido, cuáles son las prendas

dominantes de esta nueva *Historia de la Literatura Española* y en qué puede auxiliar o aventajar su comercio y trato al de otras.

Ha escrito Ángel Valbuena un difundido manual sobre el Teatro Español, y claro está que con los estudios necesarios para componerlo, dando a esta materia extensión que a veces se diría un tanto desproporcionada, teniendo en cuenta la importancia de los demás géneros. Baste decir que de los diecinueve capítulos en que se estudia, al comienzo del tomo segundo, el “periodo nacional” (siglo XVII), dedicados a Cervantes dos de ellos, hay once que versan sobre el teatro, quedando solo siete para lo restante de la época, en que pesan la picaresca, el barroco y figuras como las de Góngora, Quevedo y Gracián.

Si bien se mira, la desproporción está indicada por el volumen de los hechos literarios. ¿Qué género, en este siglo, con ser tan considerable la aportación de los demás, supera en fecundidad e interés al teatro? Con Cervantes, que sirve de broche a los dos siglos de nuestra edad de oro, y que también aporta al teatro, y a la crítica, obras que bastarían para darle renombre, si no hubiera escrito aquel libro, que como dice exageradamente Montesquieu, acabó en España con todos los demás, nuestra época clásica se apoya, sobre todo, en el teatro, al que afluyen como ríos menores, la picaresca, la mística, la poesía heroica del romancero, remansándose en él como en su seno propio. De un lado, pues, la inclinación natural, y de otro la fuerza de los hechos, casi justifican a Valbuena, y si en algo se le podría acentuar el reparo es en la dosificación. Para componer esta parte antigua de su *Literatura* se apoya en la erudición más flamante, y todo el que hojee no más su libro se hará cargo de que cita, con preferencia, las ediciones más recientes y autorizadas, las revistas filológicas y críticas de mayor crédito en los últimos años, mostrando una ciencia bibliográfica puesta, con gran rigor, “al día”. Y con ello, su manera de escribir, que pudiera calificarse de impresionista, se adorna con alusiones y referencias no sólo a materias literarias, sino a temas y sugerencias de todas las artes, tónicas o plásticas. Cree, con acierto, que la obra literaria no se desliga cabalmente del conjunto armónico que forman las ideas estéticas, y que, como el beso campoamorino, un adelanto notorio en el Cádiz musical puede repercutir en el Cantón poético, suscitando en él nuevos brotes de lozanía, o un concepto filosófico determinar tales o cuales direcciones en el campo de la novela.

De aquí se deduce que Valbuena Prat no esquilmó su campo sin hacer incursiones en los que otros más apegados a una técnica exclusivista, o menos curiosos

en lo intelectual, considerarían vedado e intangible, como en cercado ajeno. Y aun las mismas sugerencias literarias van saltando de época a época sin seguir el método usual de considerar a lo antiguo como contraste de lo nuevo, mas extremando la comparación al revés, encontrando en lo antiguo posibilidades de ser examinado a una nueva luz. Su cita del verso de Mío Cid en que “los gallos cantan apriesa y quieren quebrar albores” y su aventurada exégesis, que, desde luego, no trata de sostener sin advertir el equívoco, es prueba flagrante de intrepidez, que haría sonreír a los graves doctores.

Y es que Valbuena ni en el servicio solemne de la cátedra se resuelve a dejar de ser del todo “joven literatura”. En esto encuentra un aliciente más el lector, que cuando pase de los capítulos en que se tratan las edades pretéritas a los del presente -y si nos atreviésemos, diríamos que a los tocantes a un porvenir inmediato- verá una actitud de profesor y de crítico bastante apartados de lo usual. En la mayoría de los manuales y compendios de historia literaria, o se prescinde de lo contemporáneo, so pretexto de que aún se halla *sub judice*, o se erige el tratadista en juez, casi siempre ceñudo, mirando con escasa simpatía a cuantos examina como reos de un tremendo y descomunal delito: del delito de modernidad. No habría que rebuscar mucho para comprobarlo en las páginas que algunos de esos libros dedican a la famosa y asendereada “generación del 98”. Valbuena en ella no ve más que lo innegable, ya que en esta hora la muerte ha puesto término definitivo a la obra de los más de aquellos escritores: los ve como a maestros, con sus virtudes y sus vicios, pero ya “tales como en sí mismos la eternidad los muda”.

Y llega a más la audacia del historiador literario: en los capítulos últimos encuentran, no sólo mención, que no falta, ni aun de los más jóvenes y de labor más fragmentaria, sino comentario y apuntación crítica, hecha con todo detenimiento, libro por libro, los poetas, novelistas o ensayistas de última hora, apenas pasados de la revista joven a los plúteos de la librería general. Esta parte bastaría de por sí para hacer interesante el libro, y para apostar en pro de su autor, siguiendo su juego en esta tirada al azar que significa la admisión de tales figuras en un campo abierto por las más venerables sombras primitivas.

Es ley de perspectiva que las de primer término parezcan mayores. El primer término, para Valbuena Prat, es su tiempo; y no lo podría encontrar más justo. No quiere hacer la pirueta de colocarse, fingiendo imparcialidad, bajo el signo de lo eterno. Ni pretende tampoco, dando a lo que tiene más cerca la importancia que a él le cumple,

sacarlo a competir con lo antiguo, ni para hacerle dar un batacazo. Acepta el tiempo en que vive, las ideas de que son carne propia las suyas, acoja o no las de sus compañeros de estadio. Se documenta con lo mejor que su tiempo le ofrece. Logra así una vibración personal que, a mi entender, vale por mucha doctrina, disculpa ciertas fallas y se dispone a escuchar con atención sus lecciones. En lo que éstas contengan de buena disciplina literaria, en el acierto o yerro de la apreciación, podremos o no coincidir, y quizá en algún momento lleguemos a discutir en concreto uno u otro tema; lo que no cabe dudar es que el libro, tal como ha salido de las prensas, y con el propósito que el autor abriga de mantenerlo al corriente en sucesivas ediciones, es la aportación más interesante de la generación actual al estudio de la literatura española.

TEATRO

El siguiente artículo, titulado "Problemas del teatro", apareció póstumo en El Hijo Pródigo (nº 16, 15-7-1944, pp. 12-17)², y probablemente fue uno de los últimos que escribió sobre la cuestión teatral. Lo reproducimos porque es una de las más claras defensas que hace Díez-Canedo de la revitalización del teatro clásico como uno de los remedios para los males del teatro, y todo ello comparado, sobre todo al comienzo, con el auge del cinematógrafo, convirtiéndose así en un texto complementario de El teatro y sus enemigos.

El teatro, ahora, tendrá probablemente muchos problemas ante sí; problemas de orientación literaria o de técnica de la escena; problemas de actores y problemas de público; pero sean cuantos fueren, así como los diez mandamientos en que el cristiano ha de mostrar su obediencia y su fe se encierran en dos, todos aquellos problemas, de una u otra índole, para el teatro, se encierran en uno: en un problema capital, junto al que todos los otros carecen de consistencia. Para el teatro moderno hay un sólo problema: el de vivir. Problema de índole económica, del que depende nada menos que el de su vida concreta, ya que no su vida como arte verdadero, como género de poesía y, por lo tanto, inmortal. El cinematógrafo, no cabe dudarlo, se lleva el público, que no se llevaron nunca, porque lo tuvieron propio o compatible con aquél, los espectáculos de fuerza y destreza, los deportes, los toros, el circo; se le lleva el público de local cerrado que huye de las taquillas teatrales, formando largas colas ante las del espectáculo industrial, no por cierto más barato, sino, en los locales de moda (de una moda en que los espectadores ni siquiera van a lucir sus atavíos de lujo ante sus vecinos de butaca), hartos más costoso; se le lleva el público hasta el extremo de que, en una gran ciudad, de tradición teatral (en una o en muchas, no he de citar ejemplos, que están a la vista de todos), por dos teatros que funcionan irregularmente, hoy en un género y en otro mañana, existen y viven prósperos cuarenta o sesenta cinematógrafos, desde los más

²Para la transcripción seguimos el original mecanografiado que se conserva en el AEDC, pues esta versión es más amplia (en lo que respecta a los versos que sirven como ejemplo) y ofrece menos errores que la versión impresa.

lujosos y frecuentados por las altas clases hasta los más humildes, que no suelen ser los menos numéricamente favorecidos.

¿Quiere esto decir que el teatro terminó y que ahora empieza su nueva forma? Yo no lo creo así. Creo, tan sólo, que, al lado de esa *otra cosa* que empieza, el teatro ha de recogerse a pensar cuáles pueden ser sus nuevos medios de subsistencia como espectáculo. Creo que, presentándosele ese problema hamletiano del ser o no ser, como a éste no podría resignarse aunque quisiera, porque ya es, y como género de arte es para siempre, como no tiene más remedio que ser, ha de acomodar su existencia a las nuevas condiciones sin obligarse a vivir en precario, sino con toda dignidad, y, a ser posible, con esplendor análogo al de sus tiempos mejores.

La solución de este problema no puede encomendarse a la protección oficial ni cifrarse en la aparición semi-milagrosa de un raro Mecenas. Serán recursos aprovechables, y, por otra parte inexcusables deberes; porque si el estado ha de proteger sus industrias ¿cómo no ha de valer también a unas artes en que la nación funda muchos de sus títulos de gloria? Pero no han de venir de fuera, sino de dentro mismo, las soluciones que hagan de la vida teatral no un continuo milagro sino una función normal dentro de un país. No puede condicionarse a la aparición fortuita de un genio, o un grupo de ingenios, como en la Inglaterra isabelina, en la España de los Felipes o en la Francia de los Luises, una renovación del gusto por las cosas del teatro. Aunque se extinguieran las facultades creadoras, más bien cabría esperar que, con lo ya existente, un nuevo y más amplio empleo de los adelantos industriales, una aplicación de las nuevas tendencias artísticas, como en las recientes escuelas escenográficas de Alemania, de Rusia o de Italia, o en los laboratorios universitarios de los Estados Unidos, viniese no sólo a fecundar el teatro vivo de los diferentes países, sino aun a poner de actualidad las obras maestras del pasado: ¿No halláramos hoy un ejemplo conmovedor en las tristezas de *Edipo*, un aliento viril en los apóstrofes de *Prometeo*, una repercusión de las más vivas aprensiones del día, en las lamentaciones de *Los Persas*?

Y tampoco se crea que, para apreciar estas creaciones del pasado, sea necesaria una preparación especial, que, por otra parte, nunca sobraría. Basta ver la fuerza con que un público sano y sin prejuicios puede acoger las obras más arduas, que, por encima de sus pormenores, difícilmente asimilables por el que no esté preparado, poseen un “llamamiento” capaz de llegar a todos los oídos. Un intento de divulgación del teatro antiguo español, limitado casi a obras sencillas y breves, fue el que se hizo en la España

republicana por grupos de hombres que llevaron a las más apartadas aldeas farsas y pasos primitivos. Pues bien: para nosotros, hombres de ciudad avezados a todas las extravagancias y exploradores de todas las posibilidades de la escena, el interés de aquellas representaciones cifrábase no tanto en el tablado, en donde el espíritu de un García Lorca y de otros amigos jóvenes daba vida hoy a las concepciones de antaño, fundadas en una visión profunda y real de las cosas, sino en el público que se apiñaba en derredor, hombres, mujeres, niños de todas las edades: se conservan fotografías de aquellos auditorios, y algunas que andan publicadas en libros son el argumento más convincente de la vitalidad que aún conserva el teatro.

Podrían sacarse fotografías análogas de un espectáculo de cinematógrafo, ¿quién lo duda? Yo no discuto al cine como espectáculo (ni lo discuto en absoluto; comprendo lo que es y lo que no es). Yo lo que intento afirmar es el derecho del teatro a subsistir como espectáculo normal y a salir de las condiciones precarias en que vive, en la mayoría de los países, para asumir su verdadera cualidad de espectáculo literario, en que el cine no puede comparársele ni aun cuando hubo salido de su mudez inicial. Aún no surge el poeta que aproveche el sonido más que como ayuda para la expresión, pero ya se ve, en películas dotadas de texto muy frondoso, cómo, sin echar de menos el silencio de los comienzos del cinematógrafo, ya casi intolerable, la mayoría de las veces *estorba la letra*.

¿Podrá nacer algún día el poeta que, expresándose con las reducidas palabras consentidas por el cinematógrafo, componga un texto verdaderamente poético, o, para decirlo con palabra menos grave, literario, capaz de subsistir con independencia de las vistas, como el teatro subsiste -fuera de la representación, pues la mayoría de las grandes obras que conocemos las conocemos principalmente por la lectura? Es dudoso; quizá no sea imposible. Pero, entonces, lo que la imaginación de los lectores aporta a la concepción del poeta, en el caso de una lectura, ¿se referirá de manera indudable a las imágenes de la pantalla, o bien a seres de carne y hueso, como los suscitados por la lectura de una obra teatral? En mi opinión esa obra, aún no producida, será teatro y no cine. Ya de algunos dramas o comedias producidos por autores de los llamados de vanguardia se dice que tiene calidad cinematográfica ¿Qué quiere significarse con esto? Que, aparte su condición teatral, están influidos en su movimiento y su plástica por los usuales en el espectáculo popular de nuestros días, en el cinematógrafo; pero sólo en

esto, en el movimiento y la plástica, no en la palabra, que no puede ser maestro el que es apenas discípulo balbuciente o repetidor exagerado.

Y aquí sale uno de los problemas que el nuevo teatro ha de ver ante sí. El problema de la plástica. No es posible que nos satisfaga aquel escenario del siglo diez y nueve que consistía en un telón de fondo, unos bastidores simétricamente colocados, una batería en el proscenio, y, cuando más, algunas diabladas y ciertos practicables y armatostes. Una serie de escuelas, una profusión de experimentos, marcaron, desde las postrimerías de aquel siglo, y en todo el transcurso del nuestro, la necesidad de arrumbar aquellos elementos rudimentarios que en su tiempo se consideraban como adelantos grandísimos, y que si lo fueron en su origen, con las magníficas escenografías italianas, debidas a grandes artistas para quienes las leyes de la perspectiva y el sentido de la ornamentación no tenían secreto, habían llegado a vulgarizarse y más que adocenarse, entregados a la brocha gorda sin fantasía ni ciencia. Una serie de experimentos que van desde una simplificación casi análoga a la desnudez, o una reducción a la pura geometría, hasta las combinaciones más caprichosas de colores y luces, pasando por la inspiración de carácter naturalista, en que una escena competía con un cuadro de las escuelas en boga o, entregada, con desdén del pintor, a decoradores y mueblistas, daba escenario de verdad a una acción que procuraba la verdad en todo, a una ficción que, siéndolo, intentaba realizar sus fines de manera que podría concretarse su propósito en un título de comedia clásica. Intentaba “engañar con la verdad”.

¡Cuántos problemas se apuntan aquí, y cuántos podrían indicarse también en lo referente al juego de los actores, a las escuelas de declamación, si no es que la declamación, como tal, parecía el colmo de lo intolerable, y se llegaba a representar el *Tenorio* con el tono de conversación corriente, y a aquello que tan bien caracterizan los Quintero al pintar a un aficionado que recitaba las décimas famosas del *Don Álvaro o la fuerza del sino* sin dar importancia ni a Sevilla ni al Guadalquivir! ¡Cuántas consideraciones, equivalentes a enunciados de problemas, nos saldrían al paso, si nos pusiéramos a discutir entre el atractivo de la novedad y el culto a lo pasado en la creación de un repertorio! Y, llegado a este punto, ¡cómo podríamos parangonar la movilidad constante, el perpetuo cambio de lugar, la falta de todo respeto a las famosas unidades de que hace gala el antiguo teatro español, con las facilidades que hoy da el cinematógrafo a las acciones dramáticas! Se comprende, en el cine, un *Burlador de Sevilla*, un *Alcalde de Zalamea*, o casi todas las creaciones isabelinas, hijas de un

concepto del teatro análogo al que dominaba en España. Pero ¿una *Fedra*, un *Cid* mismo, en la forma que le dio Corneille, una acción de tragedia francesa en suma, con sus eternos diálogos -monólogos casi, en el oído de un confidente- con sus episodios reducidos al relato de un mensajero?

Y aun en los teatros dinámicos, como el inglés o el español, ¿no quedaría fuera mucho de lo que es esencial en ciertas obras maestras? Las vacilaciones de un Hamlet, por ejemplo. Las de un García del Castañar que, creyendo solicitada por el rey a Blanca su esposa, decide matarla, para no faltar así al respeto que debe al soberano sin ceder con mengua de su honor.

Este concepto mismo del honor, sumisión del espíritu a una ley moral inflexible, que traza inexorablemente normas de conducta, y que está en la esencia del teatro hispano, ¿podría encontrar expresión adecuada en la imagen movible, o no se quedaría fuera de la acción física, resultando ésta, por lo general, de una violencia caprichosa, quizá con buenos efectos dramáticos, pero no lógica y severa, como aparece cuando se la ve derivada de aquel adusto concepto? Concepto del honor, que, en acciones muy semejantes, adquiere diversos matices, según la solución que el arte y el espíritu del dramaturgo aporta en cada caso al problema.

He aquí, por otro camino, la palabra fatal: *problema*. Si cada obra teatral plantea y resuelve, o intenta resolver el suyo, no es posible que el teatro haya de morir por falta de problemas, a no ser que éstos y las soluciones posibles se hayan agotado. Mas al decir soluciones posibles no se quiere indicar aquí que cada problema haya de ser resuelto en forma absoluta, matemáticamente. Basta con la tentativa de solución, en el teatro siempre posible. Recuérdese la del *Nudo Gordiano*, de D. Eugenio Sellés; recuérdese a D. Eugenio Sellés, si es posible, y entre sus obras, también muy poco recordadas, la que en su día fue objeto de tantas discusiones: *El Nudo Gordiano*:

¿No se suelta? ¡Pues se corta!

Aplicada al matrimonio, la solución podría parecer, entonces y aun hoy, violenta; pero, extendida en su aplicación, vemos que es, más o menos, la de toda acción dramática. ¿No se resuelve por las buenas? La resolveremos por las malas. ¿Para qué se inventaron el puñal y la pistola? Estos han sido los más fuertes resolutores de problemas en el teatro de todos los tiempos.

Veámoslo, para que no sea todo divagación y podamos llegar a algo concreto, en dos obras de gran parecido en las que anda mezclado el ya aludido concepto de honor castellano. Planteadas las dos de manera análoga, en lo tocante al conflicto humano, son bien diversas en su espíritu, y aunque acaso inspirada la una en la otra, ponen de manifiesto, con la mayor eficacia posible, los temperamentos de dos autores.

Digo que hay, desde luego, entre ellas, gran parecido, y han de figurar en una misma categoría dramática, pues no son tantas éstas que no hayan podido reducirse. Todos saben que las situaciones dramáticas se limitan a treinta y seis, si es exacta la cuenta sacada por un tratadista francés. Georges Polti, guiado por la que hizo en sus tiempos el italiano Carlo Gozzi, no rectificada después por Goethe, que llegó a preocuparse del asunto, ni por Schiller, que ni siquiera encontró tantas. Pero si se lee a Polti y se atiende a las combinaciones, clases y subclases que admite en sus 36 situaciones principales, se llega a la persuasión de que éstas son infinitas y de que los autores nuevos aún pueden hallar tierra más o menos virgen. Mas la discriminación está hecha con tales distingos que, al estudiar detenidamente aquel tratado, nos parece que hay gran semejanza entre una situación y alguna otra, y que no sería imposible hacer otro recuento, tarea a la que yo invitaría a algún buen lector de teatro que tenga muchas horas desocupadas, sin comprometerme de ningún modo a llenar las mías con semejante investigación. Porque una vez determinado con absoluta seguridad el número de situaciones que pueden presentarse en una acción dramática. ¿qué importa esto para la inspiración del poeta?

En dos acciones semejantes, en dos problemas de conciencia paralelos, desarrollados por dos grandes poetas, podemos observar cómo cada uno lo resuelve a su manera. Las recojo del teatro español, pero quizá en la comparación de otras acciones dramáticas, buscando en toda la historia de la literatura, podríamos hallar lección semejante. Por ejemplo, no ya con temas parecidos, sino dentro de un mismo tema, el de *Fedra*, podríamos confrontar a los autores griegos, a Séneca, a Racine, a D'Annunzio y a Unamuno, por lo menos.

Yo me vuelvo al teatro español del Siglo de Oro y me fijo en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, y en *Del rey abajo ninguno y labrador más honrado García del Castañar*, de Francisco de Rojas. En ambas comedias, un personaje de la nobleza se enamora de la mujer de un labrador; en ambas éste, no entrando en sospechas, sino confiando siempre en la lealtad de su mujer, decide tomar venganza y da

muerte a su contrario; en ambas la intervención del rey pone final dichoso a la tragedia. Y sin embargo... Un ligero análisis de una y otra nos hará ver semejanzas todavía más acentuadas y profundas diferencias, que dan verdadera personalidad a cada una de las comedias nombradas.

Vemos, en el comienzo de ambas comedias, a las dos parejas requerirse de amores, en forma que, desde el primer momento las caracteriza bien. Los de la segunda, esto es, los personajes de Rojas, emplean, para decirse su sentir, comparaciones, tomadas, sin duda, de la naturaleza en torno. Pero en ciertos giros, sobre todo en el soneto de Blanca, asoma la escuela de literatura que influye en Rojas:

El índice de piedra al norte frío

no puede salir más que de un poeta sometido a la manera culterana que, en aquellos tiempos, domina en todo el parnaso español, triunfante sobre los tablados en el estilo grandioso de un Calderón, genio máximo de la escena.

Los personajes de Lope son más naturales. Para requebrarse apelan a un artificio de gracioso cariz popular: se dicen su cariño acudiendo al abecedario, y aun en la relación de Casilda, quién sabe si de propósito, sale una vez malparada la ortografía. Las redondillas de ambas relaciones muestran menor artificio que la forma del soneto, empleada por Rojas. Pero digamos ya que si los esposos, en el *García del Castañar*, no son campesinos más que por accidente, pues se trata de nobles cuyas vidas, por razones que en el transcurso de la comedia se indican, vinieron a la condición labradora estando llamados por su nacimiento a tener puesto señalado en la corte, los esposos, en el *Peribáñez*, son labradores de veras, ramas del tronco popular, gentes de baja condición, enaltecida por la abundancia de los bienes, comparable a la de los García del Castañar, y más aún por la sana condición del espíritu, que, en determinados instantes parece equiparada por Lope a la alteza de la cuna. No es, sin embargo, tal su propósito, ni entraba en la ideología del tiempo el establecer tal contraste. Antes bien, diríase que Rojas, al idear su comedia, si tuvo presente el *Peribáñez*, se propuso en cierto modo dar mayor verosimilitud ante su auditorio a las determinaciones de sus héroes, dándoles alcurnia elevada, aunque circunstancialmente desconocida para los demás.

En este sentido Lope, más hombre del pueblo, presta mejor calidad humana a los suyos. En su comedia no hay equívocos. Todo se presenta clara y sencillamente, y sólo

para acceder a las preocupaciones contemporáneas da a su labor Peribáñez una que parece impropia de un hombre de su clase: la preocupación central del teatro castellano, la del honor. Ya lo advierte, a las primeras, el comendador de Ocaña, prendado de Casilda:

Si quiero, Luján, hacerme
amigo deste villano
donde el honor menos duerme
que en el sutil cortesano
¿qué medio puede valerme?

Y lo reconocen también los criados del noble, uno de los cuales dice, hablando de Pedro:

porque, aunque es villano, muy honrado.

Y, por último, el propio Peribáñez, después de haber visto el retrato de su mujer que a escondidas de ella mandó pintar el Comendador, y de haberse enterado, en una escena ejemplar, de toda la trama, sin dejar resquicio a sospechas o dudas, exclama, dándose cuenta de la asechanza del galán linajudo:

Basta que el comendador
a mi mujer solicita;
basta que el honor que quita
debiéndome dar honor.
Soy vasallo, es mi señor
vivo en su amparo y defensa;
si en quitarme el honor piensa,
quitaréle yo la vida
que la ofensa cometida
ya tiene fuerza de ofensa.

Mas, todavía, resuelto a tomar venganza, veremos a Peribáñez, para tranquilidad, probablemente, de los espectadores -concesión al medio ambiente, aunque hecha con supremo arte- pedir al comendador (que le manda a la guerra como capitán de una

cuadrilla de labradores suyos, aunque en realidad para alejarle), pedirle, digo, que le ciña la espada, esto es, que le arme caballero.

Vos me ceñistes la espada
con que ya entiendo de honor:
que antes yo pienso, señor,
que entendiera poco o nada.
Y pues iguales los dos
con este honor nos dejáis,
mirad cómo le guardáis
o quejareme de vos.

Queda así preparado el retorno súbito de Peribáñez, la sorpresa del comendador, que intenta vencer la virtud de Casilda, y la muerte del noble a manos del plebeyo; del plebeyo ennoblecido, con lo que el accidente trágico deja de ofrecer condición de crimen, y justifica, de modo que entonces parecía necesario, el perdón del rey, aún asombrado:

¡Cosa extraña!
¡Que un labrador tan humilde
estime en tanto su fama!

No es revolucionaria la comedia de Lope, ni podía entonces serlo, como no lo es, con presentar un caso de insubordinación colectiva, la que da su fuerza y su grandeza a otra de las grandes obras lopescas, *Fuenteovejuna*. La preocupación del honor, latente en todos los pechos, así de los cortesanos más encastillados en sus preeminencias como de los labradores, vive en esta concepción directa y sencilla con la vida de las grandes creaciones dramáticas.

Aunque tan semejante en sus fundamentos al *Peribáñez*, el *García del Castañar* se complica con otros recursos de autor no más experimentado, que en experiencia Lope a nadie cede, sino más afanoso de mostrar su habilidad, y, a la vez más respetuoso de los prejuicios corrientes. A juzgar por el *García*, Rojas no se aventura a creer en la honra de los villanos, y hace del suyo un villano fingido, que es, realmente, un noble de elevada alcurnia. En tocando al punto de honor, la relación entre el rey y el vasallo no puede ser otra que la formulada en los sabidísimos versos del *Alcalde de Zalamea*. Pedro Crespo,

villano también, lo reconoce y proclama cuando Juan, su hijo, le induce a comprar una ejecutoria:

Yo no quiero honor postizo,
que el defeto ha de dejarme
en casa. Villanos fueron
mis abuelos y mis padres;
sean villanos mis hijos.

Mas, puesta en trance su honra, no vacila en marcar los límites de su obediencia:

Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma
y el alma sólo es de Dios.

García profesa esta misma doctrina, y así lo declara ante el propio rey, que se le presenta disimulando su autoridad; lo declara con los mismos conceptos, si no con tan sobrias palabras:

El rey es un hombre honrado,
en necesidad sabida,
de la hacienda y de la vida
acreedor privilegiado.
Agora con pecho ardiente
se parte a la Andalucía
para estirpar la herejía
sin dineros y sin gente;
así le envié a ofrecer
mi vida, sin ambición,
por cumplir mi obligación
y porque me ha menester;
que como hacienda debida
al rey, le ofrecí de nuevo
esta vida, que le debo
sin esperar que la pida.

Las ofertas del fingido labrador no podían ser más liberales y ellas motivaron la curiosidad del monarca por conocerlo, estando cerca de su posesión campestre, del Castañar:

García del Castañar
Daré para la jornada
cien quintales de cecina,
dos mil fanegas de harina,
y cuatro mil de cebada;
catorce cubas de vino,
tres hatos de sus ganados,
cien infantes alistados,
cien quintales de tocino;
y doy esta poquedad
porque el año ha sido corto,
más ofrézcole, si importo,
también a su majestad,
un rústico corazón
de un hombre de buena ley
que aunque no conoce al rey
conoce su obligación.

Vida y hacienda, pues; pero cuando García ve amenazado su honor, cuando un noble, a quien cree el rey, se encapricha por su esposa, sólo la consideración de que contra el rey no ha de alzarse el súbdito detiene su cólera y le mueve a quitar la causa dando muerte a Blanca:

A muerte te ha condenado
mi honor, cuando no mis celos;
pues a costa de tu vida
de una infamia me preservo.

Y no ha de morir ella sola:

Muera Blanca y muera yo:
valor, corazón, y entremos
en uno a quitar dos vidas,

en uno a pasar dos pechos,
en uno a sacar dos almas,
en uno a cortar dos cuellos...

Ya sabemos que no es necesario tal sacrificio, porque descubierta la traza, García, viendo en su rival no al rey, sino a un noble, le desafía y le mata en plena corte, como en el cortijo Peribáñez al Comendador de Ocaña: Del rey abajo, ninguno...

Si tal respeto a la persona del rey parece anacrónico, y sólo corresponde a una concepción atrasada, la comedia en que Rojas lo ha expuesto es tan perfecta y convincente que fuerza a todos los públicos a compartirlo. No está fundada, ciertamente, en un sentido eterno y universal, pero el autor ha sabido plantear su problema, resolver su problema, destacando los elementos esenciales para un hombre de su tiempo. ¿Hemos de condenarle porque no se adelantara a su época, y pedirle otra solución, que tampoco, en la circunstancia, quebrantaría gravemente el principio de obediencia y respeto absolutos al rey, que ha recibido su autoridad de Dios mismo? Supongamos que García, dispuesto a salvar su honor por encima de todo, diese muerte al noble don Mendo creyendo todavía que era el rey. No cometería regicidio más que de pensamiento; pero esto es lo esencial. El verdadero rey podría perdonar igualmente la culpa de García, pero éste ya no estaría en disposición de proclamar su doctrina, que es la doctrina común, fijada por Calderón en los versos inmortales de Pedro Crespo.

No se nos diga que el problema resuelto por los poetas ha pasado de actualidad. Sólo los problemas actuales nos interesan, sin duda, de una manera vital, en nuestra actividad de hombres, en nuestra condición de hombres de nuestro tiempo. Por esto mismo no debemos dejar de reconocer tal condición en los personajes de la farsa; sean ellos también hombres de su tiempo, que, como lo sean de verdad, ya tendrán mucho interesado para distraernos o divertirnos, esto es, para apartarnos momentáneamente de las preocupaciones que nos tocan como personajes de otra acción de la que no podemos evadirnos. Sean ellos humanos, y todo lo que a ellos les interese tendrá que interesarnos a nosotros, no nos encontrará ajenos e indiferentes.

Esto es lo que pedimos al teatro, por encima de todas las demás diversiones. Cualquiera de ellas puede producir el efecto sedante que buscamos al ir en busca de nuestra localidad; el teatro mismo, en sus géneros inferiores o transitorios, el volatinero o el bailarín, nos puede ofrecer descanso o aliciente bastantes. Al teatro, al verdadero

teatro, obra de poesía, esto es, obra que llega a lo fundamental de nuestro ser, suscitando pensamientos y emociones duraderas, como la audición de una sinfonía o la contemplación de un cuadro o de una estatua, acudimos no como meros espectadores, sino como colaboradores circunstanciales, dispuestos a recrear en nuestro espíritu los movimientos de aquel que dio forma a la acción representada. Cuando ésta alude a preocupaciones de hoy, quizá nos llegue más adentro, aunque nos haga pensar que en días más o menos lejanos habrán dejado de ser tales preocupaciones para la humanidad, pero, aún entonces, tendrán ese calor, dejarán esa huella viva que las obras bien realizadas, aunque sean trasunto de problemas que ya no afectan a nuestra vida, siguen afectando a nuestra sensibilidad.

Entre tantos problemas, éste es el que ha de llamar ante todo la atención del poeta dramático: ser hombre, hablar de lo humano, dejar del calor de su existencia en la creación dramática; perpetuar en una palabra su amor o su temor, su llanto o su risa. Encerrar lo que le emocionó un instante en una forma que pueda sobrevivirle a través de los tiempos.

POESÍA

“El verso y la prosa”, *El Sol*, 31-7-1935, portada.³

La libertad en el verso, es decir, su emancipación de las leyes rítmicas regulares, y por supuesto, de la rima, sigue un proceso muy largo. Desde luego nadie niega que existe un claro ritmo en la prosa; un ritmo no sujeto a pautas regulares, a cortes simétricos. Luego el abandono de esas pausas y esos cortes lleva indefectiblemente a la prosa. Este es el razonamiento que se deduce de toda la argumentación de Lugones, con el cual se encierra la cuestión en términos harto simples.

Ahora bien: es positivo que entre el verso y la prosa no se marca la frontera con un trazo rígido, como en las cartas geográficas. Recordemos las versiones bíblicas. Su prosa se muestra fragmentada en forma tal, que parece tender al verso. Hay, sin duda, en determinados pasajes -en los salmos específicamente- lo que se llama paralelismo hebreo: una correspondencia conceptual, que marca un ritmo de pensamiento mejor que de palabra. Así se forma algo que no es verso; pero si estrictamente es prosa, se organiza de suerte que ya no se llama prosa, sino versículo. Esta no es novedad discutible ni achacable a ninguna “Musa a la moda”.

No pretendo, sin embargo, deducir de aquí la legitimidad del verso liberado de rima y de ritmo regular. Aunque haya tenido su influjo, las letras modernas lo reciben por otros caminos. Digo las letras modernas y no especialmente las españolas porque ese verso no es privativo de las nuestras. Con lo cual ya tienen los nacionalistas otro argumento en contra: el que procede de imitación extranjera.

Sería difícil encontrar cualquier ritmo de nuestra poesía que no tuviese antecedente en otra lengua: el octosílabo, el más popular, el que más frecuentemente ocurre en las agrupaciones fortuitas de nuestra prosa, el verso del Romancero y del teatro tiene su antecedente en el latín, con rima y todo; el endecasílabo, transplantado de Italia, donde ya florecía con todo esplendor cuando nuestros poetas lo empezaron a balbucear. Y así los demás metros; pero, entendámonos, no sólo en la poesía española, sino en la de todos los pueblos.

³Es el único artículo recogido en volumen (*Letras de América*, ed. de 1944, pp. 327-331) de los que ofrecemos, pero su transcripción aquí se justifica porque forma unidad con el siguiente.

Para considerar aquella liberación como fantasía de moda o capricho imitativo, sería necesario saber quien empezó. Veamos si es posible encontrar su genealogía.

Paul Claudel, cultivador en Francia de un amplio verso, que no aspira a reproducir el sentido de “cantidad” de la poesía antigua, dijo una vez, para dilucidar el significado de su forma poética, diferenciándola del “verso libre” francés, que éste se deriva del alejandrino y el versículo claudeliano de la prosa. De la prosa, es decir, que la prosa está en el origen como productora de algo que ya no es prosa.

El versículo de Claudel, unas veces con rima y otras sin ella -sin ella está en las *Cinco odas mayores*, una de sus obras maestras-, no está en los orígenes de la moderna libertad, sino que es una de las insignes manifestaciones de ella. El origen, a mi modo de ver, se halla, por un lado, en la prosa de los poemas que Baudelaire compuso, sin pretender que su forma fuese distinta a la prosa, pero declarándolos como poemas: *Petits poèmes en prose*. Tampoco le faltan antecedentes en la prosa poemática (en grande) de Chateaubriand o en los cuadros del *Gaspard de la Nuit*, de Aloisius Bertrand, obra netamente romántica; ni, por supuesto, descendencia, en la misma forma de poema en prosa, por de pronto.

Otro libro llamado a ejercer gran influjo es el de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, cuya primera edición, acrecentada luego considerablemente, es de 1855. Y nadie desconoce la resonancia que tuvo entre todo lo de Nietzsche su gran libro poemático *Also sprach Zarathustra*. Baudelaire, Whitman, Nietzsche, autores de obras poéticas de primer orden, liberadas del ritmo definido y de la rima, en prosa, en versículo, vienen a ser los primeros adalides modernos de una forma poética bien capacitada para recoger lo que la poesía regular, por cansancio, no de sus estructuras, siempre aptas para renovarse y siempre nuevas en manos de verdaderos artistas, sino del público, desorientado por las reputaciones oficiales y por la abundancia de mediana poesía que encuentra facilidades de publicación y disimula su nulidad con ciertos artificios pronto asimilables.

Esta es la situación en las últimas décadas del siglo pasado y en los comienzos del actual. Por entonces se discute en Madrid y en pleno Ateneo, algo cuya anunciación parece humorística: “si la forma poética está llamada a desaparecer”. El modernismo (llámense como quieran sus escuelas en los diversos países) trae la literatura a un plano en que ya cada nación no se desprende gustosa del contacto con las restantes: a un período, diríase, de internacionalismo patente. Se multiplican las traducciones, aun de poetas, y éstos, al perder su primitiva forma regular, producen, cuando la versión no

conserva o imita esa forma, que es lo más frecuente, un nuevo tipo de verso sin rima, o si se quiere, de poesía en prosa.

Otra objeción contra las llamadas novedades puede salir de aquí: que muchas de las poesías nuevas parecen traducciones. Pero el que tal afirme mostrará sólo un apego a las formas tradicionales, contra el cual no hay argumento posible. Yo he visto traducciones italianas de Whitman en versos endecasílabos y poemitas en prosa de Baudelaire puestos en verso castellano y en nada mejoraban los originales.

Por otra parte, la aparición de la nueva forma libre no niega la persistencia de la poesía regular. Muchos poetas cultivan por igual una y otra, y de los más modernos, alguno, como Paul Valéry, casi exclusivamente las formas de verso y estrofa definidas por Malherbe y Boileau. La forma libre trae a la poesía no un retroceso, sino un enriquecimiento, contra lo que afirma Lugones. En primer lugar, porque no deja anulada la poesía regular, como ya se dijo. En segundo lugar, porque sustrae a ésta ciertos temas, ciertos asuntos propios del tiempo áspero y duro que nos toca.

No se olvide que los versos no son la poesía, sino su vestidura: “su vestidura regia”, dijo Zorrilla en aquel célebre discurso de ingreso en la Academia Española, no más poético, por estar escrito en verso, que elocuente, por ser discurso. Y hoy no estamos para vestiduras regias, valga la metáfora de nuestro maravilloso y semiolvidado vate. Vestidura es también la prosa, y si los versos libres son algo, vestidura serán también, que sentará más o menos graciosamente al cuerpo ágil y fornido de la poesía de hoy. Tanto peor para el que se decida a adoptar esa vestidura si no le cae bien. Pero se reconocerá que un poeta no la toma para sí por mero capricho, pudiendo, a tan poca costa, rimar con todo primor y melodía. Antes, al aceptarla, renuncia a determinados efectos que conducen a rápida popularidad.

Ni se ha de creer que toda composición libre de ritmo y metro sea defendible, y menos aún, admisible como buena. El crítico no debe ser tan sólo guarda y custodio de unas reglas literarias, que son, si acaso, resultado de observaciones hechas ante las obras insignes, y en ningún modo coercitivamente obligatorias; ha de saber si lo que el poeta hizo está de acuerdo con lo que quiso hacer, y si esto valía la pena de que se intentara. No es otra su misión en cuanto a lo literario. Ni debe pensar que una gran obra escrita en esa forma libre, que ya no es prosa, que tampoco es aún verso, pero que es lo que quiso y se propuso ser, puede considerarse fracasada. Lo mejor sería añadir un capítulo al arte poética, ensancharla por su base, en lugar de enrarecerla, con las exigencias de un

Banville, o encerrarla en un concepto de música, de cantable, como quiere Lugones. Concepto extremadamente peligroso, porque si, en efecto, la poesía en su origen es canto, nadie en la actualidad escribe sus versos para que se canten. No hagamos realidad demasiado literal lo que hoy es sólo metáfora. Pero no creamos tampoco que las nuevas formas de poesía excluyen el canto. Ello dependerá de la música que se le ponga, del acompañamiento que se le busque.

El rigor poético de Lugones es admirable... en Lugones. Su musa, quiéralo o no, va también a la moda. No a la moda que le hayan impuesto, sino a una moda de las que no pasan, porque es la traducción de un pensamiento íntimo, su vestidura, y otra cualquiera, va quizás menos bien. El verso sin ritmo y sin rima no puede considerarse tampoco, en sus aciertos, como una excepción. Toda poesía es excepcional.

“El acento poético y la nueva versificación”, *El Sol*, 14-8-1935, portada.

No bastan -me dice mi interlocutor- estos tres nombres, Baudelaire, Whitman, Nietzsche, para explicar la poesía sin rima y sin ritmo. Baudelaire, menos en sus *Poemas en prosa*, hizo poesía regular y rimada, que abunda en Nietzsche y no falta absolutamente en Whitman, aunque la libertad sea su norma.

Quizás no basten; ni yo pretendo que en ellos se confine esa poesía ni que tengan mucho que ver con ellos, con el genio vivo y el aliento poderoso, tan diverso en los tres, los llamados “poetas nuevos”. Algunos se parecen más, en su novedad y con sus libertades, a poetas pendientes del ritmo clásico y sumisos a la rima. Un Leopardi, un Shelley, un Keats, un Bécquer, encuentran más parentesco en los jóvenes que aquellos grandes poetas arriba nombrados, o por lo menos se pueden señalar influjos que no coincidan con las libertades puramente formales. Esto nos hace ver que no se trata de mera imitación externa, sino de algo más exquisito y profundo.

Imitación, por ejemplo, la que en italiano hizo, con renglones de prosa dispuestos en forma que simulaba, no ya versos, sino estrofas regulares, un escritor de cierta fama, aunque no por sus versos, Luigi Capuana, en sus *Semi-ritmi*, de 1888.

E dunque vero che incole llevi
siete dello spazio,
o anime trapassate, e che vi è caro
discendere dal lontani
mondi all' appello dell' anale dita
soto cui s'agita il legno, ben atrano
volcolo del pensiero e della parola?

Esta disposición tipográfica, repetida siete veces, finge una serie de estrofas, y sólo la lectura revela ausencia de rima y de ritmos. *Semi-ritmos* llama a sus poesías el autor, que evita cuidadosamente el gran verso italiano: el endecasílabo. Su libro, sin embargo, permaneció en la oscuridad, sin pasar de lo que en realidad era: un capricho, no desdeñable, por supuesto, pero sin propósito ni fuerza comunicativa.

Es más: Capuana encontró ahí, mejor que en otros intentos suyos, lo que hace a la poesía verdadera: el acento poético, imposible de confundir con el juego prosódico de

la versificación regular que todo escritor hábil tiene a su alcance. El acento poético, la revelación de autenticidad en toda poesía, así en la más simple elaboración de la musa popular como en el complicado artificio del poeta barroco más caracterizado, consagra verdaderamente la forma y no se prende a unos consonantes ni se ciñe a la modulación, familiar tradicionalmente al oído, de una línea escrita.

Aventurado es el hablar de poesía nueva, porque toda poesía es nueva o no es poesía. De poetas nuevos sí que se puede y se debe hablar. Y no para condenarlos en abstracto, porque escriben, si acaso los escriben, versos libres, ni tampoco para declarar redondamente que hasta aquí no hubo poetas y anular de un plumazo todos los anteriores. Como no descalifica, tampoco llega a conferir jerarquía el hecho de adoptar las formas libres que suelen preferir los poetas jóvenes. Más fácil y más útil será decir por qué cualidades son buenos, los que lo sean, y no tomar por peculio de su poesía los versos malos, tan abundantes en todos los tiempos.

Mas dejándonos de generalizaciones, convendrá venir a los hechos y ver cómo se ha desarrollado el gusto por esa forma libre, hoy tan en uso. Es innegable la triple influencia de Baudelaire, Whitman y Nietzsche en el simbolismo francés, que cultiva un verso libre en que a menudo se dislocan los ritmos y sólo rara vez se prescinde de la rima; sin que se abandonen, por supuesto, las pautas regulares y dándoles la refinada musicalidad a la que llegan algunos de sus poetas mayores.

Pero sin limitar su alternativa al heptasílabo:

¡Griito en el maar!
¿Qué corazón hecho honda – ¡hondo o triste!-
te ha gritado? ¿De dónde, grito, dónde,
con qué alas llegarás a tu final?
...Cada ola te coge, y tú, lo mismo
que un delfin hecho espada, fuerza sólo, gritas: más
más, más, más, más...,
o, hecha tu ala vela, lo mismo que una golondrina
va más allá, va más allá, va más allá...

Confieso que para la cita no me he detenido a elegir, sino que he abierto al azar la *Segunda antología poética* (1922) y he encontrado, de primera intención, en el fragmento transcrito, ejemplo suficiente. El primer verso, de siete sílabas (con la

duplicación vocálica, que se tildará de extravagante), propone directamente el tema. Luego, tres endecasílabos, cuatro; en seguida, un amplio verso, que, con el siguiente, podría dividirse en un endecasílabo y un octosílabo: otro después, divisible en uno de siete y uno de nueve, y al fin, un verso de trece (de catorce, porque es agudo), cortado en tres frases simétricamente por la repetición de una frase; es decir, un alejandrino libre.

En Juan Ramón Jiménez, el organismo rítmico no va muy distante del verso regular; pero no es, cuando no quiere serlo, el verso regular. Su ejemplo lo han seguido los poetas más jóvenes, que en él han encontrado el impulso liberador.

Veámoslo en algún fragmento de Alberti:

Se ve en los cuerpos “no están donde estaban”
“que la luna se enfría” de ser mirada
“y que el llanto de un niño” deforma las constelaciones.
“Cielos enmohecidos” nos oxidan las frentes desiertas
“donde cada minuto” sepulta “su cadáver sin nombre”.

Aquí domina el heptasílabo, según se advierte en las frases que he subrayado; una agrupación de este tipo (y, acaso dos en el último) se complementa con otras de estructura variable. Quizás el nuevo método de versificación pueda reducirse a éste, de un ritmo dominante; pero no seguido sin una libertad siempre afirmada por grupos irregulares de sílabas. Algo así definieron en la poesía francesa Romains y Cheppevière.

El libro último de Salinas tiende a la uniformidad, empleando con preferencia el heptasílabo, el octosílabo o el endecasílabo en cada composición, sin dejar de cortarlo, cuando surge, por un verso más breve:

Si tú no tuvieras nombre,
Todo sería primero,
Inicial, todo inventado
Por mí.
Intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
De gozar, de amar, sin nombre.

El cuarto verso interrumpe el ritmo, que la lectura, sin embargo, gradúa de otra manera:

Todo sería primero,
Inicial,
Todo inventado por mí..

¿Quiere esto decir arbitrariedad, capricho, inconsciencia? Quizás haya un poco de todo; mas a un poeta, ¿quién va a echárselo en cara como crimen, como falta siquiera?

Tal vez más emancipado que todos se muestre Domenchina en su *Dédalo*:

Exalto la garruda e inexorable rapacidad de mi prole
Que soporta todo un pasado -doble giba de camello- a la espalda:
Seculares vejaciones, ultrajes cruentos y, ¡ay! incruentos escarnios:
Justamente la médula del dominio.

Si acaso, se descubren aquí fragmentos octosilábicos, como ocurre en la prosa. Este es el versículo de fuerte aliento, como el tema lo impone. El aliento y el acento, distintivo de los verdaderos poetas. Y todos ellos, no se olvide, han sabido rimar y modular con infinita gracia (Alberti), con tranquila severidad (algún soneto de Salinas), con profusa opulencia (Domenchina). Y no son los únicos en España ni en nuestra lengua capaces de prescindir gustosos de los alicientes usuales, que no son de ningún modo la poesía, si les falta el aliento, el acento.

“La libertad en poesía”, *El Sol*, 21-8-1935, portada.

En artículos precedentes⁴ he tratado de estudiar, o para decirlo exactamente, de señalar los puntos en que pudiera apoyarse un estudio, los caminos que ha buscado la poesía moderna para emanciparse de sus andadores usuales: la rima, de un lado, y el ritmo regular, de otro. Por lo que hace a la rima, las escuelas más respetuosas con los principios clásicos han sabido prescindir de ella, bien tratando de remedar la versificación antigua, bien reforzando el acento prosódico de los metros adquiridos como propios de la moderna. En cuanto al ritmo, sólo se le puede eludir en el verso para caer en la prosa; mas como también ésta tiene su ritmo, he aquí que este otro elemento saldrá siempre a flote. Mas la cuestión se simplifica así: ¿puede el verso escribirse en prosa? Alternativa necia a primera vista. No tanto si la consideramos más atentamente.

Todos contestarían con una afirmación si en lugar de verso dijésemos poesía. La existencia de la poesía en la prosa, su independencia del verso, es indudable. Pero nos encontramos con el hecho de que algunos poetas escriban hoy renglones de prosa, no referibles a determinada métrica, ni siquiera en torno a grupos silábicos característicos de la versificación tradicional, que vienen como a marcar el paso, a contentar el oído, halagándole de trecho en trecho con cadencias que le son familiares.

En este caso se puede preguntar por qué, reconocida la eficacia de esos retornos rítmicos, no se atiende a ellos plenamente el poeta y no se declara captado por la versificación regular, de la que en vano intenta evadirse.

Un verso, que ha llegado a tener existencia plena y cabal en un idioma, no se ha constituido en tal por mero capricho o por fortuna singular, nacida de complacencias imitativas. Ha venido a ser lo que es por misteriosas circunstancias que han dado a esas agrupaciones de sílabas, y no a otras, calidad de verso.

La mera repetición de un grupo silábico hace, transitoriamente, verso regular de una línea de prosa. Esto lo expuso y ejemplificó un poeta en quien la intuición más viva suplió a la cultura, Salvador Rueda, en su libro titulado *El ritmo*, de 1894, formado en su primera parte, que le da título, por una serie de cartas dirigidas al crítico José Ixart. Cito un pasaje: “Y volvamos a la prosa, de la cual tomo seguidamente otro pedazo, sin

⁴Véalos, el que guste, en *El Sol*, de los días 26 y 31 de julio y 14 de agosto corriente.

calcular la extensión, porque es lo mismo que sea más o menos largo, puesto que todo lo que se escribe y se habla es compás, número y metros distintos. He aquí el trozo:

“Al reflejar el pensamiento del Gobierno”, y yo diré así, metrificándolo:

Al descender por las selváticas laderas
Para ganar la feracísima llanura,
El escuadrón, arrebatado, se apresura
Con cargamentos y fusiles y banderas...

No sigo transcribiendo. Salvador Rueda compone todo un soneto en ese ritmo, como el que antes compuso tomando por guía otra línea de prosa periodística: “No han cesado en estos días los periódicos oficiosos”...Estas frases preceden a la copiada por mí en primer término, y tras ellas viene otra “de atribuir la responsabilidad”, que también organiza Rueda, repitiendo su ritmo, en forma versificada:

En el salón, el estruendo del festín,
con el compás del alegre baile, va,
y dice así la canción del violín...

Las composiciones de Rueda no son verdaderas poesías, sino ejemplos de versos que yo llamaré posibles para distinguirlos de los que llamaré versos naturales. A éstos tan sólo considero como núcleos de la versificación libre, porque el hábito de nuestro oído nos lleva a identificarlos inmediatamente. Pero el poeta no puede, y quizá no debe, limitarse a ellos. En vez de inventar, como lo hace Salvador Rueda, nuevas agrupaciones silábicas, que vienen a ser versos por la pura repetición, huye, precisamente de repetir un esquema cualquiera; pero su oído tradicional le trae a menudo los elementos constantes que la economía misma de su composición le impone desde lo subconsciente.

El proceso de eliminar esos elementos constantes viene acaso, después, si el poeta pretende una libertad absoluta; todo lo absoluto que le pueda consentir la presencia inevitable del ritmo, aun en la prosa. Por otro lado, la misma conformación tipográfica, en renglones desiguales, le impone una detención, por leve que sea, en el paso de uno a otro, y cabe pensar que el poeta lo tiene calculado y sentido. Con esa

pausa se viene a marcar también un ritmo al verso, que ya no será un capricho tipográfico.

Mas cabe asimismo que lo sea. Y en caso tal, debe recordarse que el capricho no riñó nunca con la poesía ni con ninguna de las artes. Composiciones famosas existen, tanto en poesía como en música y en pintura, que se llaman así: caprichos. Ya estoy oyendo la objeción: “¡Ah! Pero en esos caprichos se siguen las reglas íntimas, los eternos principios del gusto”. Ahí quería yo venir a parar. Esas reglas íntimas, esos principios eternos, ¿quién los establece? ¿Quién será capaz de decir que se hayan agotado ya, no en su virtud permanente, sino en sus variedades, acotando para siempre campos de libertad? Nadie niega las virtudes de la tradición artística, siempre viva y en pie. Buen cuidado tuvo de sentar al principio que las formas regulares más exigentes no están anuladas, sino que siguen produciendo, fecundas, obras modernísimas. En Francia, de donde han venido tantas libertades (o perversiones, si quieren los puristas), no ha necesitado Paul Valéry abandonar las estrofas que usó Malherbe; con lo cual, ni él se ha envejecido, ni los versificadores libres andan hoy aniquilados.

Todo el capítulo del *Arte poética*, de Banville, se reduce a esta frase: “No las hay”. Ese capítulo, por exigente que sea en su concepto, es el más revolucionario. No hay derecho a usar de las antiguas licencias, que modifican la estructura de una palabra para hacerla entrar en el verso, por ejemplo. La palabra es sagrada. El verso, no. El verso lo inventaron los poetas. Ellos pueden modificarlo, descubrirle nuevas posibilidades. Una condición sola se les ha de exigir. Que sean poetas de verdad; porque si las libertades combatidas por Leopoldo Lugones no son de poetas, sino de poetastros simuladores, ¿qué interés tienen ni qué necesidad existe de combatirlos? Pero esas libertades no son propias y exclusivas de malos poetas. Han sido instauradas y practicadas singularmente en nuestros días por poetas insignes y a nosotros no nos queda sino reconocerlo y procurar entenderlo estudiándoles.

PROSA

**“Prosistas jóvenes de España. Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Claudio de la Torre”,
La Nación, 31-10-1926, p. 11.**

Un libro nuevo, un librito que se puede leer en poco más de una hora, ha despertado en los periódicos de España vivas discusiones. Como es de tipo puramente literario, y estos temas ya no suelen apasionar, el hecho ha venido a resultar extraño en nuestros medios intelectuales.

A la verdad se ha discutido uno de los extremos a que se reducía la cuestión: el de la imitación o no imitación de Marcel Proust. El libro, titulado *Vispera del gozo*, y publicado en las ediciones de la *Revista de Occidente* como volumen inicial de una serie bautizada con la denominación *Nova Novarum*, es de Pedro Salinas conocido ya como uno de los mejores poetas nuevos, catedrático de literatura en la Universidad de Sevilla, autor de una versión en romance actual del viejo *Poema del Cid* y traductor excelente de Marcel Proust.

Esta última cualidad es la que ha dado la alarma. El traductor de Marcel Proust ¿es o no, en sus producciones originales de *Vispera de gozo*, imitador del novelista francés? Los más de los testimonios han votado por la negativa. Pero esto era evidente desde el primer instante. Nada más opuesto al temperamento íntimo de Proust que la personalidad de Pedro Salinas, no sólo en su predilección de asuntos sino hasta en su manera de ver la realidad. Y, sin embargo, en mi concepto, la influencia existe: influencia puramente formal, que toca el nuevo instrumento literario, el arte de la prosa.

Influencia, y no imitación. ¿Cabe mayor semejanza, como forma, que la de dos sonetos entre sí? Pero todos los sonetistas no son imitadores del primero que combinó catorce versos en la forma sabida. La prosa, con su libertad, no deja de asumir, de tiempo en tiempo, y de escritor en escritor, formas visiblemente distintas de las que han servido para la expresión literaria anterior. Todas estas formas se pueden imitar; de hecho se imitan. La imitación, sin embargo, tiene un círculo de acción muy estrecho. La influencia, en cambio, excita las propias facultades y es fuente de originalidad.

La forma en *Vispera del gozo*, tiene indudable abolengo proustiano. Mas si el libro fuese una simple imitación no valdría la pena hablar de él. Al contrario, es un libro nuevo, lleno de frescor y atractivo, un libro joven, como no lo son los de Proust.

Su prosa gusta de ese divagar y encadena pormenores que hace tan sorprendentes y profundos los análisis de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* -que sin duda la han hecho nacer así, ondulante, plegado a la más sutil evolución del pensamiento, al matiz más inmaterial del examen psicológico. Salinas, aplicando el procedimiento a su divagación lírica, coincidente, no obstante la diversidad de sus temas, en el pregusto de una situación sentimental cuya realización o imposibilidad viene a ser el desenlace del relato, logra esa constante fluidez de materia que da una perfecta sensación de vida, como no la da siempre el campo más accidentado y sí el mar más tranquilo.

Originalidad, novedad de sensación se prenden perfectamente a esta prosa limpia en que la abundancia de rasgos no trae la confusión consigo, sino la más perfecta claridad, hecha de escapatorias y perspectivas, de inesperadas asociaciones y rápidas vislumbres con que se fija y dramatiza el concepto.

Véase, a título de ejemplo, un pasaje del relato *Cita de los tres*, situado en una quieta población castellana, que bien pudiera ser Burgos:

Por fin llegaban las seis, las seis auténticas, justas, legítimas, hijas del meridiano. Pero ellas, que se habían anunciado por el previo envío de tantas hermanas bastardas y parecidas, todas muy alborotadas, llegaban ahora envueltas en la más augusta dignidad de personas reales, sin duda para distinguirse de ellas, en silencio. Porque las seis en punto no sonaban, no daban en ningún reloj; las marcaba con sus agujas el único que vivía puntualmente, sin equivocarse nunca, el de la Audiencia, reloj mudo y sin campana, dechado perfecto de una justicia, casi divina, que no yerra nunca y se cumple en secreto. De modo que la hora cierta estaba allí, en lo callado, en lo sonoramente vacío e inexistente, pura y sin engaño, al modo de esas verdades que acaso son lo más exacto de nuestro yo, pero que precisamente por eso no pueden modularse en sonidos y se pasan la vida, como las princesas medievales, allá en los altos alcázares del mirar, esperando, en los ojos, o zahareñas y encerradas en las moradas interiores del corazón. Nadie, pues, oía la hora verdadera sino entre dos aproximadamente, un poco antes o un poco después. Pero ya estaba aquí, y todo el que la había esperado, porque tenía cita con las seis, a la seis la estrechaba fresca y palpitante entre los brazos, apresurando un poco los besos porque sabrán que no podía estar mucho rato, más de una hora, con ellos. Y sin embargo no era así. Porque había relojes que, sin duda, por estar enclavados en viejas torres del XI, tenían ese andar lento y profundo de lo románico y retrasaban invariablemente, cargados de nostalgia, sin querer separarse del pasado. Y por virtud de esos relojes resultaba que a las siete todavía no se habían acabado las seis. Y la hora duraba en algunas parroquias cinco, en otras diez minutos más, prolongación exquisita e inesperada. Igual a ese cuarto de hora de retraso que trae siempre

el tren cuando se marcha nuestro amigo, hurto hecho al tiempo, bien robado y bien guardado, que nunca recobraré, como Zeus, el hijo escapado.

El pasaje, que no está completo, me parece característico de la manera prosística de Salinas; no de su fisonomía literaria total, que surgiría de leer entero ese relato y la *Entrada en Sevilla*, con su fidelidad al espíritu de una ciudad muy “llevada” en literatura y aquí nueva y tan exacta para quien ha podido gozarla, siquiera sea unas horas, libre de las sugerencias del manoseado “color local”, es decir, no en día de fiesta, cuando la fiesta es para los demás, sino cuando descuidada de la obligación de agradar a otros, hace, inadvertida, fiesta para sí.

* * *

Algo de esa Sevilla existe ya en las páginas de una novela de Claudio de la Torre *En la vida del Señor Alegre*, premiada en el Concurso Nacional de Literatura de 1923-1924. Pero el libro de de la Torre es una novela organizada, muy distinta, por lo tanto, de las narraciones breves, mundo completo, “mundo cerrado” para emplear una expresión del propio Salinas de *Vispera del gozo*.

Es, con alguna de Gómez de la Serna, la primera novela nueva publicada en España por autor joven. Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, nos dan la novela a la antigua, la novela “contada”; Unamuno, Baroja, Pérez de Ayala, las nuevas ideologías, los nuevos caracteres, la novela “pensada”; Azorín, Miró, los nuevos modos de decir, y con ellos, inolvidable ese maravilloso libro de prosa creadora, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez.

La novela de Claudio de la Torre es el conflicto dramático entre dos Sevillas: la del “color local”, encarnada en un auténtico grupo de señoritos bárbaros, y la de la gracia impalpable, la del aroma sutil, espiritualizada y sublimada todavía más en el alma de un enamorado libre de todo interés mezquino, de un inglés del tipo medio, en cuyo cándido corazón se salva la imagen querida trocando para siempre en Dulcinea a la que por los demás es Aldonza. Burla y guasa de unos desalmados son goce y victoria para él.

En la vida del Señor Alegre es libro llamado a crecer con el tiempo. No se ha reparado lo bastante en él, a causa, sobre todo, de que sus últimas cualidades no son de brillo, sino de hondura y distinción espiritual. El autor había dado antes un libro juvenil de versos y una colección de relatos; después una comedia, menos lograda sin duda que

la novela, pero en el mismo espíritu: *Un héroe contemporáneo*. Su prosa, artísticamente, puede todavía medrar.

* * *

Y aquí está, acabado de salir de las prensas, otro volumen de un autor que ha de sonar también a nuevo, ya que hasta ahora sólo le conocían los lectores de revistas avanzadas. Le conocían, quiere decirse, en su verdadera fisonomía de hombre de letras, a la que no sirven muy bien otros trabajos de nuevo y momentáneo empeño dispersos a los vientos de la publicidad, que, sin embargo, tampoco la descomponen.

Es Benjamín Jarnés, autor del *El profesor inútil*, título que abarca tres narraciones breves: *Mañana de vacación*, *El río fiel*, *Una papeleta*.

La prosa de Jarnés más tradicional, y, a ratos con un veneno elocuente, halla su novedad en la captura de las imágenes imprevistas, en el vigor de la caracterización. Si Salinas revela, sobre todo, un temperamento lírico, en Jarnés se distingue muy claro un vigor de novelista que ha de lograrse, sin duda, en marcos más amplios que el de sus cuadros de ahora.

El profesor inútil no es sólo el que, en la primera narración, pierde en acariciar sueños voluptuosos, el tiempo que debía consumir con el alumno que prefiere a sus enseñanzas el ocio del muchacho despreocupado. Le vemos, también, transformado levemente, dar lecciones a una mujer, de quien él es en realidad, el que aprende, en *El río fiel*, y olvidar en la lectura de un texto vivo, frente a su pupitre del Ateneo, la preparación de una papeleta de oposiciones.

Hay siempre un contraste entre la solicitud del estudio y la voz viva, que llama con acentos de honda sensualidad a las puertas del corazón de un personaje en el libro de Jarnés. El cual no ha de haber querido presentarnos una vez más la alternativa entre la esencia y el goce, sino expresar, como más conviene a su íntimo temple, la atracción de la mujer, blanco de las saetas de un espíritu preso en otras preocupaciones.

Los tres relatos nos dejan ver un hombre indeciso y una mujer clara, concreta, resuelta. ¡Y con qué certero tino la pinta, sin caer en menudas descripciones! Sin caer en descripciones menudas, sí, pero pidiendo a la retina moderna, a la sugestión nueva de las artes, el rasgo esencial, la expresiva deformación que, dan vida y substancia, cuerpo y volumen a su imagen.

* * *

He hablado de los tres prosistas que parecen más representativos entre los recién destacados, eligiéndolos entre los narradores. Otro día quisiera hablar de los ideólogos.

“*Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán”, *El Sol*, 3-2-1927, p. 2.

Viene *Tirano Banderas* a formar en la obra de Valle-Inclán la gran pintura al fresco en que se incorpora uno de sus temas fundamentales, ya esbozado en escritos menores y bien definido, de inolvidable manera, en la *Sonata de estío*: el tema de “tierra caliente”-

Desde la *Sonata de estío* hasta *Tirano Banderas* va, sin embargo, la distancia que media entre la plenitud poética juvenil y la madura plenitud, cargada de experiencia vital, encarnada en firmes ideas de humanidad, que ponen detrás de la pura apariencia todo un mundo de sentimientos.

Todo lo contrario de una obra discursiva, en defensa o demostración de esto o aquello: nada está demostrado, nada se defiende y, sin embargo en ese trasmundo novelesco que sólo las obras logradas consiguen crear, están el argumento y la prueba, acerados y avizores. Pero no ha de esgrimirlos el novelista. A él le basta una sola tarea: contar.

El arte de contar llega ahora, en *Tirano Banderas*, a la evidencia misma. Sus personas, sus acontecimientos, sus lugares, se crean a las pocas palabras que el narrador les dedique. Nada de antecedentes, de análisis. De lleno se entra en la acción. Y sólo como una elegancia de las que a veces da el hipérbaton estimo la anticipación que da el prólogo de los preparativos del desenlace.

Cortada en cuadros breves enlazados como historias de retablo o para elegir imagen, en algo que el autor ha sabido evocar en otros momentos, como cartelón de ferial que ilustra el relato del horroroso crimen o las descabelladas aventuras, la narración de *Tirano Banderas* es viva, presente, esencial.

Temo que las simples cualidades artísticas queden un poco en segundo término para los que se enfrenten con la novela sin prescindir de los puntos de mira que ha de brindarles la pasión, siendo así que en toda obra de arte son primordiales. Al ensalzar, en buena hora, la grandeza moral, la virtud intelectual, la verdad y la exactitud de tal libro -y pónganse aquí, uno tras otro, los títulos de las obras maestras del ingenio humano- lo que alabamos por esas cualidades, lo alabamos porque ha tomado precisamente carne y figura en la página escrita.

Y *Tirano Banderas*, novela en que, como ha dicho certeramente Blanco-Fombona en un admirable artículo de *La Gaceta Literaria*, escrito con entendimiento y pasión clarividentes, marca el punto de partida de una visión literaria de América cuyo expresivismo vivaz es comparable al de la “españolada” que crearon los primeros románticos franceses y que tanto tiene de la España esencial como poco la que sus imitadores y diluidores han hecho más tarde. Una “americanada”, esto es, un trasunto exagerado de líneas, alto en color, llamativamente pintoresco, en el cual todo, sin embargo, corresponde, en acople distinto, a la realidad.

Esta visión exacerbada, que pone, alrededor de cada cuerpo, como un ectoplasma luminoso, no es nueva en Valle-Inclán; es, por el contrario, cardinal en su estética. No le vamos a confundir, a estas horas, con un simple naturalista, ni a creer que del mundo no existe más que la expresión fotográfica o con un arbitrario forjador de monstruos y arquitecto de construcciones imposibles. Su arranque está en la realidad misma, pero no acaba -como no acaba ningún gran escritor- en la superficie de las cosas. Su paisaje no es una pradera lírica, inmóvil, sino una tierra convulsa, al empuje de un fuego interior.

Empecemos por desechar la idea de una novela de clave. Santa Fe de Tierra Firme no es México. A *Tirano Banderas* no se le puede poner un nombre determinado. Como no se le puede poner a D. Roque Cepeda, ni a Filomeno Cuevas, por más que en uno y otro haya rasgos de esta o aquella personalidad histórica, de cuáles, los enterados enseguida lo advierten; a los no enterados, no les importa. Como no se le puede poner, por supuesto, al ministro de España, ni a D. Celestino Galindo, ni a los otros miembros de la colonia.

Desactualizada también la acción que las alusiones históricas sitúan hacia los setentas del siglo pasado, acentúase, por lo que hace al tiempo, la falta de enlace con una realidad política concreta de que se aparta deliberadamente el autor para buscar una generalidad que puede encontrarse en distintos medios.

Para ello también se ha valido de un lenguaje que verdaderamente no corresponde a la lengua hablada en ningún país, porque acepta giros y vocablos de las más distintas procedencias; ya se han señalado muchas. Un artículo singularmente hostil en este sentido a Valle-Inclán, publicado en América, ve sólo “mezclados en su imaginación los idiotismos y giros peculiares a cada una de las Repúblicas americanas”, y nota que el autor “echó mano, indistintamente, de todos, y así escribió el libro..., en el que hay copia de argentinismos, cubanismos, etc.; verbigracia, argentinismos: china,

baqueano, taítita, macanas y macanear, en lo de Fulánez, balanquera, mi viejo, mucama, negra mandinga, cebar el mate, magro tasajo de oveja, facón, rebenque, peonada, etc. Y muchos giros, también de pura cepa argentina: diga no más, ¡qué esperanza!, ¡qué chance!, no desmentís, de mala tierra venís, que me querés, podés, catear, y vos ¿cómo la pasastes?, bien punteada (la guitarra), le ganás a Santos Vega, mírale la boca y verás vos, cóldame vos del ruano, corrés de mi cargo; y hasta una abuela italiana, que se expresa en jerga de Nápoles y de la Boca del Riachuelo. Hay centroamericanismos: abalayaba; hay cubanismos: fajarse a balazos; hay bolivianismos: soles y bolívares por pesos; hay chilenismos: roto.”

Precisamente. Para sugerir mejor su república imaginaria ha mezclado Valle-Inclán elementos lingüísticos, tomados de realidades distintas, aunque siempre de la realidad (y acaso cayendo alguna vez en yerro, como apunta el aludido comentador). Elementos, repito, que no se encuentran juntos en boca de hombre, de individuo étnico; pero que están todos, y juntos también, en el Diccionario de nuestra lengua; en un Diccionario ideal, por supuesto, del que los actuales no son más que aproximaciones.

Y aún queda la que a muchos habrá de parecerles la más grave cuestión: los papeles airosos no están repartidos ciertamente a los individuos de la colonia. Grave cuestión, en efecto, pero no eludible, si en esa república imaginaria podía darse lo que no se puede desear que ocurra en ninguna república verdadera. La voz del narrador del horroroso crimen o las descabelladas aventuras tienen en determinados instantes solemnidad de consejo, de admonición.

“*El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña”, *El Sol*, 2-6-1927, p. 2.⁵

No creo que haya, de mucho tiempo a esta parte, entre nosotros, primer libro de un escritor que exceda en interés a *El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña.

Primer libro hasta cierto punto; porque ya la bibliografía española registra el nombre del autor con otros volúmenes, entre los cuales merece señalamiento especial el titulado *Estudios de política francesa contemporánea: La política militar* (Madrid, Calleja, 1919). Pero, con todo, primera obra en que la personalidad del autor pasa a primer término, en labor creadora, y, por tanto, marca verdaderamente un punto de partida.

Y, lo que es más curioso, primer libro de un escritor nuevo, pero no de un autor novel. Nada en sus páginas que denote ensayo y tanteo. Al contrario, un escritor hecho, un hombre formado, un estilo dominado enteramente, con modalidades propias y sello de verdadera originalidad.

En este concepto Azaña no se parece a ningún otro escritor nuestro de ahora, su forma literaria revela, a cada paso, al hombre de cultura honda y varia, de la que no alardea; pero que es, bajo su prosa, como una urdimbre sólo transparente por alusiones que no todos descifrarán y que no necesitan declaración más expresa, porque son, más que testimonios corroboradores del autor, sustancia íntima suya, fruto de su experiencia intelectual. De igual modo lo que en ella es pura forma tiene, en su fisonomía peculiar, algunos rasgos delatores de una bien arraigada tradición. No cae Azaña jamás en tentaciones de remedo; pero ciertos giros y vueltas de frase, determinadas expresiones cabalmente asimiladas, hacen pensar al discreto lector de libros antiguos en una madurez que sólo tiene semejanza en aquéllos. Estilo directo, varonil, cuya fluencia no implica halago sino que se acomoda con cierta acritud; estilo en que cada expresión ajusta su puntería y cada vocablo sazona su significación; estilo de escritor que no escribe por mero deleite, sino porque tiene algo que decir.

Sería inútil buscar en estas páginas que, según declara el autor, empezaron con traza de confesiones, una verdadera trama novelesca. Sin desdeñar la pintura de tipos, la sugestión de ambientes -infancia en Alcalá, mocedades en el colegio escurialense, perfiles de monjes y colegiales del Monasterio-, el libro, en realidad, tiene más de drama

⁵Sobre esta reseña escribió Azaña en sus diarios “2 de junio: Artículo de Díez-Canedo en *El Sol*, que me satisface plenamente” (Manuel Azaña: *Diarios completos. Monarquía, república, guerra civil*, Barcelona,

que de novela; drama desenlazado sin otras violencias que las de la lucha interior que, un día, se traduce en un gesto rebelde, tras el cual no aparece la calma, sino la interrogación de un horizonte nuevo; drama perfecto, no obstante, porque hace ver lo verdadero y sustancialmente dramático, la crisis del alma, cuya solución es de secundario interés.

En el análisis de esos *devaneos de colegio* está el fuerte latido del libro de Manuel Azaña, que, al seguir pulsación a pulsación el curso de sus sentimientos e ideas, hace, para todos los hombres de su tiempo, un implacable, aunque sereno, examen de conciencia.

Pero, entendiéndolo bien, no se trata de un libro histórico, de un retrato antiguo que corresponde, tanto como al autor, a los de su generación, que sintieron en lo vivo el derrumbamiento de todo un orden de cosas, en el que se habían criado; de todo un sistema de ideas que pretendía darles la norma de su pensamiento.

Cayéronse entonces tan sólo unas cuantas piezas del juego que pronto viose nuevamente ordenado con flamantes apariencias de solidez; un colegial de nuestros días veríase obligado a pasar por los mismos trances, por idénticas angustias; a afrontar parecida crisis.

Pero se engañaría quien quisiera limitar, en el espacio y en el tiempo, a nuestro país, a su religión, a su historia, a su pedagogía, a determinadas circunstancias históricas, el alcance del libro de Azaña. No tal. Así como, liberándose de los recuerdos personalísimos, la narración, a medida que avanza, va adquiriendo madurez y dramaticidad entrañable, así el examen sentimental e ideológico de un mozo español en las postrimerías del siglo último pasan a ser profesión del hombre libre en el mundo nuevo. Y ello sin más que seguir la exploración de los temas que el colegio ofreció al escolar, como si éste, de pronto, entre las paredes de su celda, se hubiese vuelto adulto ganando en severidad y clarividencia lo que sólo se puede alcanzar con los años.

Para encontrar cierta semejanza de tono con *El jardín de los frailes*, semejanza, por supuesto, parcial y adjetiva, hay que ir hasta un libro de James Joyce, de reciente traducción española, con el título de *El artista adolescente*, desconocido cuando *La Pluma* empezó a publicar el de Azaña que ahora aparece por primera vez completo. Para el público que lee, este libro, sin concesión ni halago, ha de ser la revelación de un verdadero escritor, esperada por cuantos le conocían antes y realizada al fin, sin

Crítica, 2000, p. 132).

sorpresa, en estas páginas que, si no me engaño, son de las más bellas y fuertes de pensamiento que se escriben ahora en España y que, aceptadas o contradichas, han de dar a todos, hasta en su aspereza y sonoridad, sensación de seriedad y madurez genuinamente españolas.

TRADUCCIÓN

“Traducciones: Obras de Anatole France (Sociedad de Librería). Obras de Verlaine (Ed. Mundo Latino)”, *El Sol*, 30-1-1925, portada.

Obras de Anatole France (Sociedad de Librería)

No es la primera vez que en este lugar hablo de las traducciones de Anatole France, a que viene consagrando constante labor desde hace mucho tiempo D. Luis Ruiz Contreras. Gracias a sus desvelos andan ya en castellano veintisiete tomos del autor de Monsieur Bergeret. Y estos tomos, algunos reimpresos dos y tres veces, han hecho familiar a nuestro público el espíritu de un gran escritor cuyo peso en la literatura moderna, aunque la estimación de última hora se empeñe en rebajarlo, es de lo más considerable.

Gracias a estas reimpresiones recibo ahora juntos los cuatro tomos de la Historia contemporánea (*El olmo del paso*, *El maniquí de mimbre*, *El anillo de amatista* y *M. Bergeret en París*), con otros más: cuartas ediciones de *Crainquebille* y *El libro de mi amigo*, segunda de “Pedrín” (*Le Petit Pierre*), y nueva traducción de *El jardín de Epicuro*.

Las versiones de Ruiz Contreras, por la aceptación que han logrado, tienen un sello especial que las distingue entre el montón de versiones que sale a los escaparates de librería: son traducciones vivas, es decir, que no permanecen invariables, como seguras de su propio mérito, con un orgulloso “nadie las mueva”, a guisa de reto; cada reimpresión aporta correcciones y variantes, no sólo para seguir las modificaciones introducidas por el autor en las ediciones sucesivas del original, sino para depurar la labor de primera mano.

Juan Ramón Jiménez suele declarar en la última página de ciertos libros por el cuidadoso: “Ninguna obra, y menos si es traducción, puede tener, mientras su autor viva, sino un valor transitorio. En cada nueva edición, este libro se ha de ir desnudando más, maestro de sí mismo, hasta llegar a su expresión permanente”. Enúnciese aquí en teoría lo que Ruiz Contreras viene practicando años ha. Sus versiones de Anatole France son también “maestras de sí mismas”.

Pero se dirá: ¿para qué traducir a Anatole France? O bien: ¿para qué traducirle “ya”? Una y otra cosa tienen fácil respuesta. Muy difundido está en España el conocimiento del francés, y lo mismo en la América de habla española. Mas no tanto que se extiende a todas las personas ávidas de lectura –y no ya de simple lectura entretenida, sino capaces de gustar ciertas cualidades de sensibilidad e ingenio que no da el novelón corriente. Además de que siempre existirán personas que, como Carlyle, prefieran leer en su propia lengua los libros que les interesen, aunque conozcan la del original. Y de que conviene traducirle “todavía” cabe aún menor duda: la demanda de ejemplares, que hace necesaria las reimpresiones viene a dar, por lo menos un principio de prueba.

No hará bien el que lea estos volúmenes castellanos en desatender los prólogos y dedicatorias que el traductor les antepone. En ellos hace constante profesión de fe y amor a su modelo: en ellos, además, prende al paso recuerdos y episodios de la vida literaria española, por él un tiempo tan intensamente vivida, y con gran desenfado comenta, recoge, contradice las opiniones ajenas tocantes a France, desahogando en ocasiones muy vivamente el disgusto que algún juicio, poco respetuoso a su parecer, le haya causado.

Ortega y Gasset observaba un día, en la temprana perfección de France, una muestra de vejez prematura. Aquella opinión, no rectificada solemnemente, le ha costado perder la dedicatoria de Pedrín, que ahora envía al traductor a D. Amadeo Vives. Como echara yo de menos en el homenaje que el Instituto Francés rindió a la memoria del gran escritor la palabra de su traductor castellano, supe que éste, invitado a participar en el acto, dio excusas, porque no se decidía a hablar en público de Anatole France sin deshacer quién sabe qué agravios hechos en su memoria, acaso con la mejor intención. ¿Qué pensará de los que en el autor de la *Rotisserie* apenas ven otra cosa que un urdidor de plagios, o de los imprudentes mozos que en París pretendieron dejarle enterrado en las páginas de “El cadáver”, publicadas a raíz de la muerte del maestro?

Ruiz Contreras tiene también su espada y su lira; la espada es la que blande en sus prólogos; la lira se esfuerza en repetir, para que todos le oigan, la blanda música en que se envolvió el pensamiento de Anatole France.

El último, hasta ahora, de los tomos de Verlaine publicados en edición colectiva, lleva el número XI y se denomina *Antaño y ayer*. Es *Jadis et naguère*, y Mauricio Bacarisse, su traductor, explica las razones que han hecho optar entre los diversos traslados posibles del título original por el que ha puesto al frente de su trabajo: “creyendo que en la vaguedad de estos adverbios se conservan la alusión comparativa a dos épocas ya pasadas, y al mismo tiempo, una analogía fonética terminal con el título francés”.

Si el título implica ya juego de matices, la poesía de *Antaño y ayer* hace de ellos base de su artificio y complicación. Es poesía verlainiana de la más difícil. Aquí está el *Arte poética* famosa con su ponderación del matiz frente al color y su preferencia de la música sobre la... “literatura”.

¡Del matiz queremos el uso y retorno!
¡Nada de colores! ¡Tenga primacía!
el matiz tan solo, el matiz que alía
el sueño al ensueño y la flauta al corno...
Que llene la música todos tus momentos;
que tu verso sea cosa volandera...
... y lo demás, todo es literatura.

Libro refinado, rico de concepto y de vocablo sobre todos los de Verlaine –en él se marca, mejor que en otro alguno, la posible influencia de Verlaine en Darío-, requiere para su interpretación un poeta que una a la mente comprensiva ductilidad y sabiduría técnicas, que no suelen estar al alcance de muchos. Mauricio Bacarisse –que antes tradujo en esta colección a los famosos estudios sobre los *Poetas malditos*, con excelente resultado- sale ahora más que airoso de su nuevo empeño. Basta leer, por ejemplo, las estrofas célebres de *Crimen amoris*, con su ritmo de equilibrio aritmético, para convencerse de que era imposible dar con un intérprete mejor preparado.

El tomo, muy nutrido, merece, pues, figurar entre los mejores de esta colección, forzosamente desigual, y ya tan avanzada, que sólo echamos de menos un libro, *Paralelamente*, que viene a ser el gozne sobre el cual gira la obra entera de Verlaine,

para que tengamos ya trasladado a nuestra lengua lo esencial de este gran poeta del siglo pasado.

“Un traductor de antaño: Enrique L. de Vedia”, *La Nación* (Buenos Aires), 24-2-1925, p. 6.

I

Entre las figuras secundarias que asoman de pronto por los rincones de la historia de nuestra literatura en el siglo XIX, llenas de atractivos, como aquellos antiguos retratos de los comienzos de la fotografía, en que un caballero, desconocido ya, ceñido el talle por la airosa levita romántica, se mantiene en pie junto a una mesita de salón en cuyo tablero de mármol apoya el borde de un libro sobre el que descansa su mano, tiene particular interés la figura de don Enrique L. de Vedia, que evocamos hoy al azar de una lectura al margen de otras más urgentes y actuales.

Título principal de su renombre es, precisamente, una traducción: la que hizo con Gayangos de la famosísima *Historia de la literatura español* de Ticknor, impresa en Madrid de 1851 a 1857 y en determinados aspectos llena todavía de autoridad. Las notas y adiciones de la versión española, debidas a los traductores, daban ventaja a su edición sobre la original. Sin duda Gayangos vertió en ella la copia de su erudición vastísima y a Vedia se le haya de atribuir en buena parte el trabajo material de la traducción. Mas el segundo, autor ya de una *Historia de la Coruña*, publicada en 1845, un tanto seca, de puro seguir al documento, era, sin duda, hombre de muy vasto saber. No abandonó jamás los estudios históricos y dejó a su muerte gran copia de materiales para una historia de Vizcaya, emprendida con todo el amor de un hijo por su tierra natal. Son igualmente de Vedia los dos tomos, deficientes sin duda, de *Historiadores primitivos de Indias*, en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra. No era llegado aún el momento en que pudiera hacerse de manera cabal una recopilación y estudio de aquellos historiadores, que requería la colaboración americana.

Pero Vedia, además, fue poeta.

II

La vida del hombre no es pródiga en incidentes dramáticos. Hay, sin embargo, en ella, un suave color de vida romántica, en cuyos fondos, ya sean los turbulentos de la España en que luchan la libertad y el absolutismo, ya el quieto retiro provinciano, ya el tráfico de un gran puerto septentrional, ya los ardorosos paisajes de Oriente, entona con severa dignidad esta noble figura.

Nació don Enrique Lorenzo de Vedia y Goosens en la villa de Valmaseda, en las Encantaciones de Vizcaya, a principios del XIX. Vino a Madrid, después de cursar estudios en el Seminario de Vergara, y entró en el más encopetado círculo literario del tiempo, en el que rodeaba a Manuel José Quintana, el poeta de las odas civiles. 1823: vuelven a España tropas francesas, a restaurar la monarquía absoluta. Vedia toma partido por la libertad, y sirve a las órdenes de Morillo. Cuando éste capitula, él se vuelve a su tierra de Vasconia. Los valles angostos, los ríos que hoy alimentan una próspera industria, son su panorama familiar. Sólo se asoma al mundo por las ventanas de la poesía y de la historia. Hasta 1833, en que se restablece, muerto Fernando VII, el régimen constitucional, sigue Vedia en su apartamento estudioso.

Entonces vuelve a la vida pública. Ofrecensele cargos de consideración, primero en Madrid, luego como secretario del Gobierno político en Santander, como gobernador en Tarragona, en Burgos, en la Coruña, más tarde otra vez en Madrid. Después de la revolución de 1854, va de cónsul a Liverpool. Desde allí, en 1863, pasa, ascendido en su carrera, a Jerusalén, de cónsul general. Allí escribió un *Viaje a Belén* - inédito aún, si no erramos- tan interesante, de fijo como su *Diario de un paseo a los lagos ingleses y a las montañas de Escocia en el verano de 1857*, publicado fragmentariamente en 1868 por la *Revista Mensual* de Madrid. Allí compuso su oriental *A Howara*, con todo el colorido que resucitó en España la presentación del romancero morisco a través de la imitación de Victor Hugo; pero el romance de Vedia blasona de auténticas fuentes orientales, porque lleva este subtítulo: “Cantos marroquíes traducidos del árabe por don Anibal Rinaldy y arreglados en versos españoles por don Enrique L. de Vedia y Goosens”. Fechado en 30 de agosto de 1863, publicose en *La América*, semanario madrileño que dirigía Asquerino, en 12 de octubre del mismo año. Vedia había muerto el 8 de octubre. Una necrología, firmada por Adolfo de Aguirre, también en *La América* del 12 de marzo siguiente, relata en esta forma su fin: “Habiendo salido de la ciudad Santa, en su afán de recoger ostentaciones y noticias sobre las costumbres del Oriente, para visitar una tribu árabe acampada a algunas leguas de distancia, fue tan fatigosa la jornada llevada a cabo con una temperatura sofocante, que al volver, muy satisfecho por cierto de la cordial acogida de los árabes, se sintió herido de muerte. Rápidos fueron los progresos del mal, y en la noche del 8 de octubre expiró, con cristiana serenidad, lejos de su familia y de su patria, pero teniendo al menos el consuelo de abrazar a su hijo, y los que la religión y amigos cariñosos le prodigaron. “Translatum

fruit ad Sanctum Montem Slon ubi sepultum est circa solis occasum” (el 9 de octubre) dice el certificado del párroco.

III

Vedia trajo a la poesía española, con singular fortuna, muchas poesías inglesas y alemanas. La más famosa, y la que más distante ha quedado de él, pues corre con firma equivocada, bajo el nombre de *Hevia* en muchas impresiones, es la *Elegía escrita en un cementerio campesino*, de Tomás Gray. Posterior a la del argentino Miralla (1823), modelo de energía y concisión, es la de Vedia menos nerviosa, más solemne. Para Menéndez y Pelayo llevaba ventaja a todas las escritas en nuestro idioma. Se publicó en Liverpool, en 1860, y se reprodujo el mismo año en *La América*, donde se imprimió igualmente cuatro años más tarde la traducción del *Comus* de Milton.

Primera de todas sus versiones es acaso la *Parisina* de Byron, inserta en 1841 por el *Semanario Pintoresco Español*. Tenemos a la vista una reimpresión, con el texto inglés, hecha en Valparaíso en 1844 y hay noticia de que se había reimpreso con anterioridad en Buenos Aires.

Esta es la obra conocida, y, según se ve, bastante difundida, de Vedia, como traductor. Su mayor empeño, no obstante, se halla todavía en gran parte inédito. Sólo, que sepamos, el difunto poeta español, nacido en Venezuela, don Miguel Sánchez Pesquera, ha recogido, en su *Antología de líricos ingleses y angloamericanos*, incompleta aún, que tiene en publicación la Biblioteca Clásica, algunos de los versos que se contienen en la *Antología anglo-germánica* o *Colección de poesías inglesas y alemanas, traducidas e imitadas en verso castellano por Enrique Lorenzo de Vedia y Goosens*, en dos cuadernos, cuyos originales conserva el señor marqués de Laurencín, director de la Real Academia de la Historia.

Hemos podido estudiar con reposo una copia que nuestro amigo D. Carmelo de Echegaray, cronista de Vizcaya; forma, en el original, dos cuadernos con un total de ciento diez poesías, entre las que hay algunas originales y dos traducciones de Béranger. Es obra de sus últimos años.

En la necrología antes citada, al hablar de la versión del *Comus* se dice, con referencia a palabras del mismo Vedia: "Lo tradujo en 1862 o 1861" en las largas e interminables noches de dos meses del pasado invierno" decía en junio de 1862. Y añadía, ponderando su deseo de dar a conocer las literaturas extranjeras: "con el mismo fin de matar el ocio empecé ha dos años a estudiar el alemán, y aunque con

trabajo, pues los huesos y la memoria están ya un poco duros, he logrado llegar a leer con alguna facilidad y entender un libro; fruto de esta nueva adquisición es un manuscrito que tengo y comprende la traducción de 60 u 80 composiciones de poetas alemanes del siglo último y del presente, puestas en verso castellano... no sé si todavía las daré a la imprenta...”.

No llegó a dar a la imprenta su manuscrito, que es, probablemente, el cuaderno segundo de los dos que se conservan, todo él formado por traducciones de poesía alemana, dispuestas por orden cronológico y agrupadas por autores, salvo en las postreras, que añadiría el traductor para no dejar lagunas importantes: en ellas figuran, en efecto, piezas de Klopstock, Rückert, Armin, Eichendorff y algunos más.

El primer cuaderno, anterior evidentemente, está formado por poesías de carácter más personal; no sólo porque en él figuran las escasas piezas originales de Vedia -de un tono de transición clásico, romántico, por el estilo de los versos del duque de Rivas compuestos en Italia o en Inglaterra- sino porque las de tema ajeno son antes imitaciones que traducciones verdaderas. En ese primer cuaderno abunda la cosecha británica; del alemán, Schiller y Goethe se llevan el mayor espacio. Para tales versiones, utilizó, según declara, los trasuntos ingleses de Bulwer y de Aytoun y Martín. En la interpretación de los demás poetas alemanes se auxilió con la antología portuguesa de Monteiro titulada *Echos da Lyra Teutónica*.

IV

Para nosotros es evidente la prelación en el tiempo del primer cuaderno sobre el segundo. Aquél es heterogéneo, desordenado, aunque las notas finales lo cierran como más acabado que el segundo. En éste se ve más claro el propósito de revelar a los países de nuestra habla un mundo poético casi desconocido.

Hasta la fecha en que Vedia preparaba su antología sólo habían pasado a lengua castellana desde los últimos años del XVIII algunos idilios de Gessner, algunas fábulas de Gellert, Lessing y los otros setecentistas alemanes. Dionisio Solís, Blanco White, y, ya por 1842 Pedro de Madrazo, -de quien es la más antigua adaptación de Heine que hemos podido hallar- y poco más tarde Hartzenbusch y Roselló; con los americanos Heredia, Matta, Segura y quizá algún otro, son los primeros traductores de poesía alemana, hasta mediados del XIX, aparte los anónimos traductores en prosa, generalmente sobre texto francés, que hallaban lugar en los semanarios del tiempo. Hasta qué punto los nombrados tuvieron presente cada original no es éste el momento

de intentar aclararlo; quizá sólo Madrazo, Hartzenbusch y Segura dieron obra de primera mano.

Vedia tiene presentes los originales. Mas su sistema de traducción consiste en rehacer, con el asunto de la poesía extranjera, una poesía española de curso corriente en sus días. No intenta reproducir el estilo íntimo de cada poeta, adaptar su manera y su estrofa. Ellos son los que entran, a veces con singular fortuna, en los moldes del romance, para las composiciones narrativas, o de los usuales metros líricos, no muy variados, en los demás trozos.

Unos cuarenta poetas alemanes, desde Hazedorn y Kleist el viejo hasta Redwitz, pasan así, en primera falange numerosa, del alemán al castellano. Comparando las versiones de Heine con las que se han hecho posteriormente se ve el camino que aun falta por recorrer:

¡Oh linda pescadora,
acerca tu barquilla
hacia la fresca orilla
cubierta de verdor...

El tono mixto de ironía y ternura, característico de Heine, se ha convertido en una cantinela romántica. Más adecuada para el tono puramente sentimental de otros líricos alemanes, la versificación de Vedia traza siempre buenas poesías, pero buenas poesías de su tiempo, hoy un poco envejecidas.

Cuando está, en cambio, ante un buen modelo inglés, como en el caso de la *Elegía* de Gray, su estrofa parece afirmarse y robustecerse, desprendiéndose de adornos circunstanciales. Nunca sonó con el magnífico decoro que entonces alcanza:

Ya de la queda el toque reposado
anuncia el fin del moribundo día
y por la loma el mugidor ganado
camina lentamente a la alquería...

Acaso el secreto esté en que Vedia se inclinaba más a los gustos clásicos que a las novedades del romanticismo, aunque se estrenara traduciendo a Byron. En las imitaciones, más bien que traducciones, de otros poetas ingleses, el brumoso paisaje del

norte le evoca sus tierras húmedas de Vizcaya, y, como sin darse cuenta, trasladada a su región natal la acción: las quebradas alturas, el cielo lluvioso de Escocia, le dan, en la poesía, la sensación de la patria, e insensiblemente va escribiendo:

Tras de aquellas colinas
donde corre el Cadagua
por entre amenos valles
y viscosas montañas
el triste sol de invierno
escondió ya su llama
y pues declina el día
voy a ver a mi Juana.
El viento del Oeste
con soplo helado brama,
el tiempo está lluvioso,
la noche muy cerrada;
pero, a mí, ¿qué me importa?
bien envuelto en mi capa
me marcharé a escondidas
para ver a mi Juana...

Esto es de Robert Burns: uno de sus más populares cantos escoceses:

The westlin wind blaws loud an'shill.
The night's baith mirk and rainy O;
But I'll get my plaid, an'out I'll steal,
An'owre the hill to Nannie O...

Es de Burns, pero también de Vedia. Se ve al vasco, fuerte en sus botas de agua, embozado hasta los ojos, calada la boina para que no se la arrebatase el viento, salir de noche hacia el caserío donde le espera la moza, con el buen fuego y la botella de sidra.

LITERATURA HISPANOAMERICANA

“Poesías, por José A. Silva. Precedidas de un prólogo de don Miguel de Unamuno. Barcelona, Hernando Martínez, editor”, *La Lectura*, 1909, II, pp. 295-296.

Una mano piadosa se ha cuidado por fin de recoger las composiciones dispersas del malogrado José Asunción Silva. Un prólogo del maestro Unamuno las acompaña. Hace unos años, Alfredo de Bengoecha, en un artículo publicado por *el Mercure de France*, hablaba largamente de Silva, de su vida, de su obra y de su muerte.

¿Cómo fue la inspiración de Silva? Unamuno le compara, circunstancialmente, con Vicente Wenceslao Querol, el gran lírico valenciano. Yo quisiera poder razonar una relación instintiva que, al hablar del poeta de Colombia, me hace pensar en Bartrina. Silva era artista y Bartrina no; Silva tenía sentimiento y Bartrina cerebro; pero hay entre los dos yo no sé qué aire de familia, yo no sé qué aspiración a un infinito, que fue causa de la ruina de ambos, más que la pistola y la tisis.

De haber vivido José Asunción Silva, Rubén Darío tendría hoy en América un rival digno de él. No lo es Lugones, el grande, porque su inspiración es muy otra; pero en Silva estaban ya iniciados, como en germen, los temas que Rubén Darío con perfecta originalidad y con soberano arte había de desenvolver. Tenía, además, la ternura que falta en la obra del cantor de *Prosas profanas*. Esas cuatro composiciones reunidas ahora bajo el título común de *Infancia*, y sobre todo *Crepúsculo* y *Los maderos de San Juan*, tienen un encanto nuevo y único.

Pero el mayor título de gloria de Silva son los cuatro Nocturnos, de ellos el famoso III. Por los versos de estas composiciones pasa el espíritu romántico, misterioso y turbulento de Schumann. La fiebre contenida, el aire enigmático, que es como si ocultara un gran secreto, les dan aspecto peculiar. ¡Qué lejos están los poetas que antes cantaron el amor!. Únicamente Edgardo Poe, el alucinado, tuvo concepciones en algo semejantes.

Y entre los versos coleccionados con la denominación de *Sitios*, ¡qué puras joyas de arte son las composiciones tituladas *Ars*, *Vejeces?*..., y esa *Realidad* de sabor tan moderno y cosmopolita! *Muertos*, *La respuesta de la tierra* y *La Calavera*, de *Cenizas*, la última sección, añaden con su vigorosa intensidad nuevas y distintas

impresiones, y en trozos de prosa como *El paraguas del padre León* podemos formarnos idea de lo que serían las obras que malaventuradamente se perdieron.

Verdadero espíritu de poeta tenía este hombre muerto trágicamente. Y el espíritu es lo principal en sus poesías. La forma pocas particularidades ofrece, salvo en el aludido Nocturno, que sigue un ritmo fundado en un pie bisílabo y truncado algunas veces, forma de que ha usado y abusado después, así como de las repeticiones, José Santos Chocano. Pero lo que en Chocano es procedimiento y falsilla, en Silva fue natural y espontáneo, porque respondía, no a un refinamiento, sino a una obsesión.

El conjunto de la obra de Silva, muerto hace trece años, resiste bien al tiempo, a pesar de las innovaciones que desde entonces acá se han introducido. Si hay en el libro, amorosamente editado por D. Hernando Martínez, alguna composición menos intensa, ninguna es rechazable. Y así, esta edición es el más grato homenaje que se podía consagrar al poeta muerto.

“Las literaturas hispanoamericanas. Algunos libros recientes para su historia”, *El Sol*, 10-2-1918, p. 2.

Con gran copia de datos, en lo que toca al período en que los pueblos americanos de origen español comenzaban a formar sus literaturas, e insuperablemente en sus relaciones con la literatura madre, fueron estudiadas por don Marcelino Menéndez y Pelayo las manifestaciones escritas de las naciones de habla española, desde Méjico hasta la Argentina. Estos estudios formaron primeramente los prólogos de la académica *Antología de poetas hispanoamericanos* (1893), y se han reimpresso juntos en los dos tomos de las *Obras completas* del gran polígrafo que han venido a titularse *Historia de la poesía hispanoamericana* (1913). Las modificaciones introducidas en la nueva edición no son de mucha entidad. El libro, aunque se circunscribe a la poesía, no carece de apreciaciones referentes a los demás géneros. Un escritor norteamericano, del que hablaremos después, lo juzga diciendo que “despite its indispensability, is insatisfactory”. Nada tendríamos que oponer a este juicio si se invirtieran los términos. No satisface el libro, porque se ciñe a los autores muertos cuando apareció; porque no fija tal vez la relación de importancia entre unos y otros escritores, atribuyéndosela, en ocasiones, a quien apenas es digno de mención; porque, más que una síntesis, es un acopio de datos, expresamente aportados muchas veces con alta prolijidad y sin perspectiva ninguna por las corporaciones académicas de las diversas Repúblicas. Pero en la caracterización de algunos escritores, que Menéndez Pelayo conoció por entero, se ve la garra del león. De aquí que el libro, aunque no deje agotada la materia, sea hoy todavía indispensable.

Mucho se ha trabajado para fijar la historia literaria de la América española en los veinte años últimos, y los más recientes han sido especialmente fecundos en este sentido. De algunas obras que han llegado a nuestras manos hablaremos aquí con brevedad.

La más importante de todas, por su alcance y por dar una síntesis aceptable en sus líneas generales, es la del Sr. Alfred Coester, escrita en inglés y publicada el año último, en Nueva York, con el título de *The Literary History of Spanish America*. Divide la materia de su estudio en capítulos, cuyo esquema general nos da los períodos siguientes: el período Colonial; el que Coester llama Revolucionario, o sea, el que

corresponde a la lucha contra la metrópoli y termina con la emancipación de los diversos Estados; otro período, de diversificación, en que cada país va intentando diferenciarse de los demás y fijarse sus caracteres propios; pero esto de modo más bien instintivo: período nacionalista, pudiéramos decir; un último período, el del llamado movimiento modernista, que suprime esas tendencias diversificadoras y pugna por una conquista del pensamiento y de la expresión de acuerdo con las corrientes literarias de Europa, también internacionalistas. Quizá este movimiento modernista ha terminado ya; acaso renazcan, pero ya no instintivamente, sino con toda reflexión, las aspiraciones a la diversidad. Lo que sí puede asegurarse es que la literatura hispanoamericana entra en un nuevo período crítico, que no puede menos de contribuir al conocimiento de las propias fuerzas y a la clara visión de los propios ideales.

No es poco mérito el del Sr. Coester al dar en su libro datos y ensayos que sirven para establecer esa síntesis. Faltan, sin embargo, en esta síntesis toques esenciales que sólo puede dar algo que se encuentra con toda plenitud en Menéndez y Pelayo: la filiación española de los escritores americanos, inevitable a causa de la lengua; lo que deben o lo que aportan a la literatura de España; los influjos de ésta, indudables en todos los períodos, salvo en el modernista, en que América asume papel de iniciadora -y había de serlo, porque la tradición se rompe allí donde es menos fuerte-. América, por Rubén Darío y por muy pocos más, trajo a España un movimiento de liberación, y obra de España ha sido la de enlazar con sus tradiciones literarias los nuevos conceptos que recibía. Falta, igualmente, en muchos casos, una verdadera caracterización de autores, aunque en otros se llegue a dibujar bien algún tipo. Pero en un libro que blasona de tratar la literatura contemporánea no se concibe, por ejemplo, que se diga, por toda noticia, de José Enrique Rodó: “ por su *Ariel* y por *El Mirador de Próspero*, hasta tal punto se le considera como el heredero de la preeminencia literaria de Bello, que ha sido ensalzado como “director intelectual de una época”. Nada más: ¿qué fue Rodó? ¿cuáles sus ideas? Confesemos que en un libro de 500 páginas, como el del Sr. Coester, algún espacio más merecía. Y otros muchos casos como éste.

Un escritor peruano, D. Ventura García Calderón, autor de dos libros notables: *Del romanticismo al modernismo en Perú y Parnaso peruano*, nos envía un par de folletos, extractos de la “Revue Hispanique”, en que trata detenidamente de *La literatura peruana* y *La literatura uruguaya*, este último, escrito en colaboración con D. Hugo D. Barbajelata. “No es posible deslindar escuelas y definidas tendencias en la

dispersa y lánguida historia de la literatura peruana. Más que literatura, hubo literatos". Estas palabras, con que se abre el primero de los mencionados folletos, nos indican el espíritu desapasionado, crítico, que lleva el autor a su estudio, con desacostumbrada rectitud. Nos indica también que acaso no es hora de considerar como literaturas independientes a las de estas Repúblicas, que si tienen relación con España, la tienen muy estrecha entre sí. No basta la nacionalidad para separar a Heredia de Olmedo, a Arboleda de Echevarría, a Darío de Valencia. Por esta enseñanza, valen las aportaciones, en cierto modo definitivas, del Sr. García Calderón a la historia literaria de América, y por la gran copia de datos ciertos y nuevos que en ellas se contienen. No estará de más que elogiemos, siquiera de pasada, la virtud del estilo, que no falta en él, como en otros expositores. Recordaremos asimismo en este lugar del libro de un hermano suyo, D. Francisco García Calderón, escrito en francés, *Les Démocraties latines de l'Amérique*. Los capítulos en que fija la evolución intelectual son esenciales para nuestro estudio.

Méjico ha aportado igualmente a él contribuciones de la más alta importancia. El magisterio de un notable escritor dominicano, D. Pedro Henríquez Ureña, formó en aquella República un núcleo de jóvenes entusiastas de la literatura y aptos para esclarecer los problemas de su producción nacional según los nuevos métodos científicos. Tomó parte el Sr. Henríquez en la confección de la *Antología del Centenario*, que para conmemorar el de su independencia publicó el Gobierno de la República. Ha estudiado la personalidad de D. Juan Ruiz de Alarcón, de sor Juana Inés de la Cruz, tratando de ver lo que hay en ellos de puramente mejicano, distinto de lo español de su tiempo, y ha llegado a fijar en una moderación de afectos, en una grave compostura de estilo, la modalidad literaria de Méjico. Fruto de sus enseñanzas es, entre otros libros, el de *Las cien mejores poesías (líricas) mejicanas*, obra de los Sres. Castro Leal, Toussaint y Vázquez del Mercado, publicada, por los editores Porrúa hermanos, en 1914. De la misma casa editorial procede la magnífica antología de D. Genaro Estrada, *Poetas nuevos de México* (1916), desarrollada según el plan de la francesa Béver y Léautaud, muy seguido en todas partes, menos en España, y abundantísima en datos biográficos y literarios de todo género; es muy importante, además, por la afortunada selección de autores y de poesía.

El poeta mejicano D. Luis G. Urbina acaba de publicar en Madrid una serie de conferencias, *La vida literaria de México*, después de dar en este mismo año, en edición,

madrileña también, sus contribuciones a la ya citada *Antología del Centenario*, con el título de *La literatura mexicana durante la guerra de la Independencia*.

El carácter de conferencias que tienen los nuevos capítulos del nuevo libro lo aleja un poco del de los demás que hemos reseñado. Aquí el dato suele ir por dentro; lo que se nos presenta es tan sólo el resultado ideal en forma muy literaria, que resume a veces, en una sola frase, toda una doctrina, y es pródiga en retratos tan acabados como el de sor Juana Inés, el del P. Navarrete, el de Gutiérrez Nájera, por ejemplo. Abundante en citas de los autores estudiados, puede servir también de antología, y dar a los que no conozcan ya aquella literatura, al lado de la visión de conjunto, el ejemplo, que acaba de comunicar la impresión comunicada. Como poeta el Sr. Urbina es armonioso y suave; sus versos tienen algo de melodía italiana, de música añeja que hace vibrar las más escondidas cuerdas sentimentales.

Otro escritor americano, residente en Madrid, el Sr. Blanco-Fombona, ha publicado, con el título de *Grandes hombres de América (siglo XIX)*, un tomo de ensayos, mejor que estudios, acerca de cinco figuras de primera importancia: Bello, Sarmiento, Hostos, Montalvo y González Prada. No es el Sr. Blanco-Fombona hombre de temperamento a propósito para la crítica; al referirse en el prólogo a los hombres que elige, asegura “que no quiso juzgarlos, sino exaltarlos”. Y aquí está en su verdadero terreno el autor, y es noble el propósito que le anima al querer presentar a las nuevas generaciones estos hombres-tipo, para que “reconozcan y aprecien la tradición de la cultura con que cuentan”. Más que la inteligencia, le gusta, en los hombres que prefiere, el carácter; y al estudiar, por inteligentes, a estos directores de muchedumbres o de espíritus, halla con singular complacencia que fueron “espíritus y hombres libres”. Suele el Sr. Blanco-Fombona exagerar los rasgos, deformar los tipos; pero, en última instancia, siempre nos da una efigie verídica. En su estilo, nunca le faltan, como diría Carducci, una flor para el amor, ni una saeta para el odio. Dirige, además, el Sr. Blanco-Fombona la “Biblioteca Andrés Bello”, en que reimprime y divulga las mejores obras de los principales escritores americanos, y a la que no habría reparo que poner si las ediciones fuesen más correctas y esmeradas. En ella ha publicado recientemente *Teatro argentino*, de Juan Pablo Echagüe; *Estudios de crítica moderna*, de Carlos Arturo Torres; *Estudios críticos*, de Rafael M. Merchán, y *Violetas y ortigas*, notas críticas de Enrique José Varona; libros todos que tienen interés, más o menos vivo o directo, para el estudio de la literatura americana.

Con el Sr. Chacón y Calvo, entramos de nuevo en los dominios de la crítica serena y documentada. Este escritor cubano, cuya última obra, *Cervantes y el Romancero*, da muestra, en homenaje al autor del Quijote, de un hondo amor y de una erudición sólida, ha estudiado principalmente, a los autores de su país, con criterio análogo al que señalábamos en el Sr. Henríquez Ureña y en sus discípulos mejicanos, tratando de desentrañar los elementos autóctonos. Sus *Orígenes de la poesía en Cuba*, sus *Romances tradicionales en Cuba* y sus estudios más recientes sobre la Avellaneda y Heredia, tienen este valor y esta significación. Con su ayuda, se podrá escribir, y ojalá sea él quien lo haga, la historia literaria de Cuba, no por simple acumulación de datos, sino con arreglo a un criterio, que en estas obras, como en toda obra histórica, ha de ser el núcleo en torno al cual vayan a ordenarse las aportaciones de la erudición y la valoración especial de los distintos autores.

Y mientras el estudio de estas literaturas no se haga de un modo serio y riguroso, no podremos decir que está completo el estudio de la literatura española.

LITERATURA CATALANA

“Juan Maragall”, *Renacimiento*, nº 2, abril 1907, pp. 227-241.

En el prólogo a los versos de un autor joven ha dado Juan Maragall su concepto de la Poesía, definiéndola como el arte de “decir bellamente las cosas”, esto es: de “anunciar la visión que uno tenga de Dios en ellas”. Y cuando esta visión se haya ofrecido, clara y rítmica, las palabras en que el poeta la imbuya serán sagradas, porque manarán naturalmente de su alma, que será entonces una sola cosa con el objeto de la visión: Dios en la cosa vista y Dios en el poeta.

Nunca teoría más pura se desprendió más conscientemente de obra más perfecta. En los libros de Maragall encontramos el fervor primitivo, candoroso y sano que convierte la palabra en oración, que magnifica en milagros los hechos naturales, que encuentra en las cosas ordinarias aspectos no vistos y maravillas nuevas. Es el suyo una suerte de panteísmo cristiano que recuerda la diáfana poesía del serafín de Asís:

Laudato sie, signore, con tutte le creature...

Todas las criaturas tienen para Maragall una revelación de su esencia divina. Porque Maragall, poeta profundamente religioso, lo es de modo indirecto, a través de la naturaleza. La siente como hijo, y este sentimiento es cardinal en su poesía. Para él, como para Patinir en sus cuadros, aquel árbol de último término es tan importante como el grupo principal, y aquel árbol, solo, puede tener tanta fuerza expresiva como un asunto humano. Lo esencial es que el árbol, o el grupo o la figura se hayan confundido con el alma del poeta en un solo ser.

Maragall ama a las criaturas enteras, en su espíritu y en su carne, y así su amor es amor de eternidad, formado

des frissons de la chair et des réves de l'âme,

que le ha de llevar constantemente del ensueño a la acción y de la acción al ensueño. En toda su obra se percibe, sin intermitencias casi, la vibración de las cosas al convertirse en sentimientos, vibración que se propaga al verso, elemento exterior, dándole una

fisonomía inconfundible, carnal, pudiéramos decir. En sus versos abajará, sin rebajarla, su inspiración desde la serenidad etérea hasta el latido vital; en sus artículos de periódico, poeta siempre, construirá, sobre cimiento de hechos efímeros o ideas tornadizas, una gentil arquitectura que, asentada en las entrañas vivas del suelo, tocará con sus cúpulas el azul. Será su obra como una escala de Jacob por la que ascenderán y descenderán luminosos ángeles de poesía.

Si el amor es razón suprema de la poesía de Maragall, veamos cómo en sus versos habla del amor humano.

Primeramente son notas de una pureza, de una inmaterialidad encantadoras:

Jo os parlo d'ella com d'un vol d'aucells
que os fa mirâ al cel blau sens violencia
i os posa al front uns pensaments molt bells.

Después, al desperezo de la naturaleza en un hermoso día invernal, promesa de primavera lejana, se exalta el amor en un sentimiento de gozo de vivir y se vuelve puramente sensual:

Si t'hi trobessa
te donaria un bes al mig dels llavis,
al devant de tot-hom, sense vergonya
de besâ i ser besat, qu' avui n'és die.

Cuando el verdadero amor se le entra por el corazón, teme no encontrar las palabras que digan su alma:

Anit eixí de casa teva, aimía,
tot neguitós i malcontent de mí.
Que coses que't vaig dir, que no volia!
Que coses vaig callar, volent-les dí!

y teme al saborear la dulzura de un beso:

Entre dos silencis, bes silenciós,

com vares deixar-nos tremolant tots dos...

Pero su acento tiene seguridad y plenitud, se anima con fuego varonil al ofrecer las joyas a la desposada:

De joies vull cobrir ta cabellera,
el teu coll i el teu pit, braços i mans
en memòria de totes les carícies
que vagi fent-te i t'hagi fet abans.

Com a pluja els joiells demunt tos membres
també com puja'ls besos meus d'amor:
dessota cada bes vull que s'encengui
com um astre una nova resplendor.

Un joiell cada bes, que resplendeixi,
nit serena, lo noble del teu cos;
prò després el gran jorn, després el die:
l'esposa sens joiells, tota a l'espòs.

Y el desposorio ante el altar florido y la huida del primer viaje y la dulzura del amanecer primero:

Llavors, la vida nova ben resolta,
de fit a fit els ulls, les testes altes,
ens vam mirar per la primera volta...

y el viaje inquieto por tierras de arte y de recuerdo, y la ansiedad del retorno a la casa nupcial y la tiernísima, profunda conmoción del esposo

qu'espia
en el tom de ta cara esbarrellada
l'inquietut de l'infant que s'anuncia.

y la solemne proximidad del hijo esperado

La flor de l'abraçada ja ha granat
i ets com el cep que duu la dolça carga:
tota tu t'has extés i reposat
com ple de pampols el sarment s'allarga.

¿No es esta la historia vulgar y gloriosa de todos nosotros? ¿No nos reconocemos o nos presentimos en cada uno de los versos? Aquí Maragall, con sólo dar sencillamente su pensamiento íntimo, ha expresado el sentido universal. Hay cierta solemnidad en sus versos de amor, solemnidad que no le abandona nunca. Su amor camina por sendero firme; su pasión es reconcentrado, nunca se desborda. Coronamiento de esta parte de su obra, canto al amor duradero y fecundo, son unos versos de su último libro *Enllà*:

En una vall del Pireneu molt alta
un estiu la vegí per primer cop;
no la vegí sino després molt veure-la
perqué te la bellesa molt recóndita,
com la viola que embalsama ls boscos.
Més ara jo l'he feta rosa vera
del meu jardí, i a més ha estat fruitosa:
perqué Déu benehia ses entranyes
moltes voltes, i alguna doblement.
Y els fruits ja no li caben a la falda,
i roden pel trespol, i son formosos.

Los versos amorosos de Maragall presentan el sentimiento escueto, sin adornos que lo afemenen. Únicamente, a veces, el paisaje le presta un encanto más. Maragall es un maravilloso paisajista. Todo le habla y a todo hace hablar.

Tot semblava un mon en flô
i l'ànima n'era jo.

Estos paisajes del Pirineo, cimas nevadas, valles profundos, prados extensos, fuentes, brumas, lluvia que se precipita por las gargantas y sol que hace relucir los picachos; este paisaje monserratiniano, fantástico, original, de un misticismo agudo; este verdor de pinos y este azul del mar bravo, verde y espumeante; estos rincones de ciudad,

estas ráfagas de aire campesino, que vemos en sus libros, están evocados con fervorosa intensidad. El poeta se disuelve en el paisaje, se abandona a él y llega a confundirse con él.

Y em va invadit com una inmensa pau,
i vaig sent un troç més del prat suau
ben verd, ben verd sota d'un cel ben blau

Las *Pirenenques*, del libro *Poesies* (1895); muchas del *Intermezzo de Visions & Cants* (1900), y toda la primera parte de *Enllà* (1906) son impresiones de esta naturaleza brava y fuerte, entre el mar y la montaña, con el ímpetu del uno y la elevación de la otra. Entre ellas está la *Vaca cega*, palpitante, punzante de sentimiento y de verdad.

Y están también los *Goigs á la Verge de Nuria*, que compendian toda la poesía de la montaña.

Las fiestas religiosas llenan el alma del poeta creyente de una suavidad que trasciende al paisaje. Ved todo el *Triptich del any*, *Lo Diví en el Dijous Sant*, *La nit de la Purísima*, *Els núvols de Nadal*: diríase que un espíritu canta en ellos celestes cánticos, que el aire se inmaterializa. Pasa por estas páginas un soplo semejante al que anima algunos trozos del *Parsifal*, de Wagner. Recuerda también la poesía del belga Max Elskamp, despojada de toda afectación de ingenuidad.

A la montanya miracle
una llegenda ha florit...

La leyenda, en la poesía de Maragall, es una derivación del paisaje. Llenos están de vestigios legendarios los montes catalanes. Como genios familiares, moran las tradiciones en cuevas, estanques y castillos; en los versos de las canciones del pueblo tiemblan con la melancólica tonada. Maragall no ha tenido más que inclinarse a la tierra para escuchar estas voces cuyo eco perdura a través de los siglos. De ellas han nacido las *Visions*.

Aquí el *Mal caçador* que, oyendo la misa matinal,

Quan enflaira ls serrats
el ginestar del Corpus

ve saltar a sus pies la liebre endiablada y corre tras ella, sin respeto al sacrificio.

“Corres y correrás.
Mai mes t'aturarás”.
Aquesta és la sentència.
“Doncs corro i correré.
Mai mes m'aturaré”.
Alegra es la sentència.

Y los años pasan, y al venir, en cada uno, el Corpus, una ráfaga trae al condenado ante la capilla. Cada año, el capellán está más decrepito, y un año ha desaparecido. Cada año la capilla es más ruinosa, y un año la bóveda se quiebra y otro se desmorona. Pero la hostia que el sacerdote muerto levantaba, que después se mantenía en el aire, se ofrece cada año más alta al cazador, que siempre gira:

L'hostia per'nâ al zenit,
te l'espai infinit,
i ell, per caçâ, encisat,
té el temps, l'eternitat.

Aquí la leyenda del ermitaño Juan Garín, de cuya virtud el diablo tiene envidia:

Riquilda se li presenta
vestida de temptació.
Fra Joan clou les parpelles,
més la veu contra-claror.
Montserrat és ple de boira:
Riquilda es un raig de sol.

¿Sentís la enorme vibración de los versos? Corre por ellos el temblor que correría por las carnes maceradas del eremita ante la tentación. ¿Veis de qué modo se presenta el tentador? No de manera fantástica, sino como exaltación de la naturaleza: es la tierra que hace vibrar en Garín ese algo que es tierra en nuestra carne, para decirlo con la expresión definitiva que resplandece en un verso de Antonio Machado. Y ese algo de tierra baja a confundirse con la tierra en la penitencia bestial:

Joan Garí ja no es un sant,
Joan Garí ja no es un home,
que es una fera dels camps...

hasta que una voz de inocencia lo absuelve:

“Aixecat, Joan Garí:
la teva sort es complerta:
ja pots alçà ls ulls al cel,
que ja ls tens prou plens de terra”.

Joan Gari s'alça de mans
Com un ós quan se redreça.

El romance tiene la sobriedad, la claridad de líneas de la poesía popular.

Aquí la estupenda historia del *Comte Arnau*, que Maragall inicia en versos magníficos:

Els timbals de l'orgia ofenen l'aire
de l'hora matinal, que encara guarda
les quietuts del'aire de la nit.

Arnaldo va a ver a Adalaisa, abadesa de San Juan:

Ell travessa la capella
am la barba escabellada
de l'orgia de la nit.
Passa, i la deixa tota profanada...

Adalaisa le quisiera de hinojos en la capilla, glorificando a Dios. Arnaldo, espíritu de la tierra, sólo en la tierra cree. El diálogo entre la monja y el conde es una grave sinfonía en la que se enlazan dos temas. Las palabras de Arnaldo comentan terrenalmente los anhelos espirituales de Adalaisa.

El cos humiliat sobre una llosa

l'ànima deslluïrada aixeca l vol.

I de la terra i d'aquest mon s'oblida,
sospirant per la mort que ha de venir.
En tos llavis groixuts, de mort al dir,
com hi oneja suament la vida!

Las voces de la tierra se burlan del conde Arnaldo cuando abandona, a los pies de Cristo, la hermosura carnal de Adalaisa, y le aclaman cuando, avergonzado de sus temores, se la lleva en los brazos.

“Fill de la terra, -fill de la terra,
comte l'Arnau,
ara demana,- ara demana:
qué no podras?

-Viure, viure, viure sempre:
no voldria morir mai...

-Seras roure, seras penya,
seras mar esvalotat
seras aire que s'inflama,
seras astre rutilant,
seras home sobre-home,
perquè n tens la voluntat.
Correras per monts i planes,
per la terra, que és tant gran
muntat en cavall de flames
que no set cançarà mai.
El teu pas farà basarda
com el pas del temporal.
Totes les veus de la terra
cuidaran al teu voltant.
Te diran ànima en pena
com sifosis condemnat”.

Y sigue eterno el diálogo entre amante y amada: ella, queriendo llevarle al cielo sobre la pureza de sus ojos; él, aferrándose a la tierra; hasta que un día en que el conde, hechizado por la mirada, siente que sus pies no tocan al suelo; pero entonces

l'infant pesà en el ventre d'Adalaisa
i els va tornà á la terra. Y digué Arnau:
"Com s'ha espessit ta figura;
La boca t surt enfora avida i dura:
demana per l'infant.
S'ha desformat ta cintura
i el teu esguart al cel es menys brillant.
Ja t lliguen a la terra prou forts llajos...
Doncs en la terra t deixo... Y, ara, adéu.
-Arnau, si jo era teva, no eres meu?
-Jo soc sols dels meus braves i els meus passos".

El tipo del conde Arnaldo, tocado ya por otros poetas catalanes, entra por la obra de Maragall en el círculo de los grandes tipos universales. Por toda leyenda corre un ansia de infinito, un soplo sobrenatural que le da extraordinaria grandeza. El poeta, obsesionado por esta visión, la recoge y vuelve a tratar en su último libro. Aquí es el conde Arnaldo que busca su alma y la encuentra en una negra canción que nada puede acallar. Sólo el amor de la esposa, olvidada por la amante, puede hacer entrar al conde y a la canción "por los caminos de la gran paz". En esta segunda fase la leyenda se espiritualiza, los versos tienen solemnidad dantesca, y en el final hay una grande, luminosa, indefinida esperanza:

Al temps hi ha encara coses no sabudes:
la poesia tot just ha començat
i es plena de virtuts inconegudes.
Mes ara tens raó, prou hem parlat:
esperem en silenci altres vingudes.

A la leyenda de Arnaldo siguen en el libro *Visions & Cants, L'estimada de Don Jaume*, romance que canta los desposorios del caballeresco rey con la isla dorada de Mallorca, y *La fi d'en Serrallonga*, tal vez la poesía más catalana de Maragall; se

muestra en ella la figura de Serrallonga como la de un hombre representativo. En él se compendia toda una raza vigorosa y áspera, creyente y apegada a la tierra.

Enamorado de la tierra y de las tradiciones, el sentimiento de Patria que nace de estos dos y de una fuerte creencia en futuros destinos, ha de tener en Maragall un noble cantor. Ved el *Cant dels joves*, el *Cant de la Senyera*, *La nostra bandera*, que parecen escritos para las voces robustas de un coro juvenil y heroico. Ved, sobre todo, la *Sardana*, de ritmo pintoresco, expresado de una manera gráfica por el poeta; canto al pueblo unido

que estima i avança donant-se las mans

y que tiene para mí el encanto de un cúmulo de recuerdos infantiles. (¡Oh, sardanas festivas ante la casa feliz de mis padres; ágil ritmo, temblor breve del *contrapunt*, regocijo popular: todo tan lejano y vivo siempre en mi espíritu!)

Y deteneos gravemente ante estos tres cantos de la guerra, que dicen toda la tristeza, toda la locura de nuestros recientes desastres, y no los abandonéis sino para hundiros en el recientísimo, varonil, *Cant dels hispans*, no coleccionado aún por el autor. En este canto, de un futurismo consolador, las tierras que baña el mar: Cantabria férrea, Lusitania saudosa, la fuerte Andalucía y Cataluña la brava, hablan del mar a Castilla de llanuras anchas y sedientas. Dice el resonante coral:

El mar es gran y's mou y brilla y canta
dessota els vents bramant en fort combat,
es una immensa lluyta ressonanta
es un anhel etern de llibertat.
Guaytant al mar els ulls la llum demanan,
bevent sos vents els pits se tornan braus,
anant pels mars els homes s'agermanan,
venint dels mars may més seran esclaus.
Terra entre mars, Espanya, mare aymada,
tots els teus fills cantem ta gran cançó;
no en cada platja canta igual l'onada,
mes terra endins se sent un sol ressó,
que del un cap al altre a amor convida
y 's va tornant un cant de germanor;

Espanya, Espanya! 't ve dels mars la vida!

Espanya, Espanya! dóna als mars l'amor!

Hemos examinado rápidamente la obra poética de Maragall. No hay en ella desfallecimientos: el poeta creyente no se deja vencer por el pesimismo actual. Acaso esté la razón de esta fortaleza en su vida honrada y fecunda, en su trabajo ennoblecedor que no se ha visto violentado en su libertad por los obstáculos materiales que surgen en otras existencias y doblan los ánimos mejor templados. De todos modos, el papel de Maragall no es el de un luchador, sino el de un guía. Su tomo de *Artículos castellanos* (1904), que resume su vida periodística, comenzada en el *Diario de Barcelona*, al lado de D. Juan Mañé y Flaquer, y continuada muchos años, bien claro lo demuestra.

Espíritu moderado, abierto a todas las ideas, se encariña con las que le son más contrarias, las coge amorosamente, las retuerce, las transforma, las clarifica y saca siempre de ellas un alto sentido, una enseñanza. No es nunca irónico, ahora que todo el mundo lo es. Yo quisiera que este libro anduviera en manos de todos, de los periodistas principalmente, porque es mucho lo que en él se puede aprender. Todo el fervor de su alma, toda la claridad de su inteligencia y, últimamente, todo su prestigio personal se derraman sobre los asuntos del día. Palpitantes aún muchos de ellos, conviene examinarlos a una luz serena, y ninguna mejor que esta lámpara de buena intención que lleva en la mano el periodista poeta. Su estilo, en castellano, parece derivado del suavemente pomposo de nuestros místicos, con una especie de acento catalán que le da una personalísima vibración.

La misma vibración tiene su prosa catalana: obra maestra en ella es el *Elogi de la paraula* (1903). Maragall la exalta como la mayor maravilla del mundo, cuando se dice en plenitud de sentimiento y pureza de expresión.

Completa la obra de Maragall una serie de traducciones casi perfectas. Goethe es el autor que más ha puesto a contribución. La influencia del gran poeta alemán se advierte mucho en las primeras poesías de su traductor. En el libro *Les Disperses* (1904), colección de poesías en su mayor parte juveniles, hay composiciones que recuerdan determinados *lieder* del poeta alemán. En el mismo libro figuran traducciones de las *Odas romanas* y de otras poesías.

Acaso la forma no sea intachable; pero el traductor ha sabido apoderarse del espíritu del poeta a quien traducía.

Más seguridad en la forma hay en las versiones de *Ifigenia a Tauride*, representada en Barcelona al aire libre, en los jardines del Laberinto en el año 1898, y de la pastorela *Eridon i Amina* (1903), que se ha representado muchas veces.

Es más discutible -no para mí- la adaptación de la primera parte del *Fausto*, publicada y llevada a la escena en 1904 con el título de *La Marguerideta*. Fidelísima en la letra, a trozos casi literal, ofrece la singularidad de que la acción se ha trasplantado a nuestros días. En una obra toda humana, eterna, como la de Goethe, esto es posible sin menoscabo de belleza. En la lectura la impresión es purísima; dicen los que la han visto en el teatro, que produce un extrañísimo efecto el ver a Fausto, Margarita y Mefistófeles vestir los trajes que viste hoy nuestro pueblo, y más aún a Valentín con uniforme de soldado español. Acaso esta impresión de extrañeza sólo sea imputable a Gounod o a los cantantes cómplices suyos.

En diversas revistas he leído otras traducciones de Maragall: algo de Novalis y de Nietzsche, la oda a la *Alegría*, de Schiller, y el *Tristán*, de Ricardo Wagner.

El verso de Maragall es claro como su espíritu. No veréis en él palabras inútiles. Procede directamente del verso popular y tiene la plasticidad de él. Siempre sigue un ritmo interior, que rompe a veces el exterior de una poesía. No es nada académico. El soneto no aparece en sus obras. Es molde estrecho para su inspiración libre. Entre la sonoridad y la verdad, toma siempre partido por la segunda.

El primer éxito grande del poeta, obtenido en unos juegos florales de Barcelona, marca, para mí, el comienzo de la segunda época del renacimiento literario catalán.

Es la muerte de los juegos florales que nacen con los primeros balbuceos literarios y dan el tono a la poesía catalana; el movimiento que inician se esponja magníficamente en la obra épica de Mosén Jacinto Verdaguer. Los versos íntimamente líricos de este autor, de modo singular los *Idilis i cants mistichs*, y acaso las obras de Pagés de Puig y Apeles Mestres, anuncian una nueva dirección, que es la emprendida por Maragall. De él arranca una orientación hacia la vida y hacia la humanidad, fundamentada en la sinceridad, en el optimismo y en la sencillez.

“Poetas catalanes de hoy. José Carner”, *La Nación*, 30-3-1930, p. 8.

Joven aún, es decir, no llegado a los cincuenta años -nació en 1884 y es barcelonés- aparece tras el conjunto de sus obras José Carner como un incansable trabajador. Los periódicos han recogido a diario labor suya, cuando vivía en su ciudad, y no les ha faltado su colaboración cuando deberes consulares le han tenido alejado de ella. Todos los géneros literarios -novela, teatro, artículo de costumbres, crítica-; traducciones muy diversas y de gran empeño, desde las *Floreccillas de San Francisco*, *Shakespeare* y *Molière* hasta los novelistas ingleses del siglo pasado y del actual, atestiguan el vigor de su pluma, la lozanía de su ingenio, su curiosidad intelectual inextinguible.

Pero es, ante todo poeta. Es posible que, sin sus versos, gozará hoy su nombre de muy alta consideración, por el resto de sus trabajos. Con ellos, se aclaran y completan todos: y solos bastarían para asegurarle la más noble corona.

Tanta abundancia, visible también en su obra de poeta, formada por volúmenes copiosísimos, desde 1904, es muestra de facilidad, de una felicidad en el reproducir, compatible sólo por riqueza de dones naturales con el anhelo de perfección formal a que siempre aspira. El que no lea su idioma catalán difícilmente comprenderá esto. Su lengua es jugosa, depuradísima: catalán de ciudad, amaestrado en la más delicada modulación, limpio de las escorias que arrastra el uso; creado con los ojos puestos a la vez en el pueblo y en los autores antiguos.

“El verso, que había asumido solidez con Verdaguer y tomado con Maragall calor humano, ganó con Carner gracia y sutilidad, hermanándolas con la pureza de línea aprendida en los poetas de Mallorca”: así le sitúa Alejandro Plana en las letras de Cataluña; con lo cual se le destaca como el poeta nuevo, representativo de un periodo de madurez, llamado a establecer normas, a elevar el nivel del estilo en forma que ya no sea posible flojedad o desorden.

Carner, y los poetas que tras él aparecen, cada uno con su personalidad bien determinada, son, para el catalán, como la mayor edad poética. Verdaguer, Maragall, aparecen más aislados, en su grandeza genial; los mallorquines Costa y Alcover, son maestros de serenidad y vigor expresivo; Carner, con sus compañeros y continuadores, hace normal lo que era extraordinario: enseña y exige.

Sus libros poéticos se llaman: *Libro de los poetas*, *Los frutos sabrosos*, *Primer libro de sonetos*, *Segundo libro de sonetos*, *Vergel de galanías*, *Hitos*, *Aleluyas y abanicos*, *La palabra en el viento*, *El corazón quieto*, *La inútil ofrenda...*

Alguno se escapa, sin duda, en esta enumeración: y desde luego una novela en prosa, alternada con versos, como las cantafábulas medievales, de asunto antiguo y lengua arcaizante *La malvestat d'Oriana*, obra de juventud, esencialmente poética, aún en lo narrativo.

Los frutos sabrosos (de 1906; una edición reciente, aumentada y modificada, les presta actualidad), son su obra más breve, más uniforme; pequeños cuadros, por el estilo de las evocaciones de Albert Samain en *Aux flancs du vase*, de puro objetividad. Aglae, próxima a la maternidad, ve en las naranjas exprimidas el emblema de la suerte de la mujer, marchita en el frescor del hijo; el viejo Lamón ve a su compañera Alidé como la manzana escogida, que arrugada y amarillenta aún da perfume; peras jóvenes e higos matinales, granadas de fuego y ciruelas de oro, cada fruta le da un emblema, le sugiere un sencillo escenario, con personajes vivos. Véanse *Los limones caseros*:

Methymna se atarea; su cara está encendida
sobre el vestido blanco, todo revoleante;
tendió el mantel; al fuego se cuece la comida
y Lycas, el marido, no tardará un instante.

Rompe un cristal Lycenio: Nais está llorosa.
la madre, de puntillas, a la pared pegada,
corre, y con un trastazo y un mimo, presurosa,
restablece la paz, de los Dioses amada.

Cansada está; la copa de limpia transparencia
toma, en que el aire juega con el azul del cielo,
y ríe, al ver que sabe verter, difícil ciencia,
con zumo de limón miel en agua de hielo.

Bebe, cuando por última vez en torno ha mirado;
reflejos de cristal, gozosos y traviesos,
le bailan por la cara, llenándola de besos;
le hacen cerrar los ojos que tanto han vigilado.

En esta mezcla de ternura, familiaridad e ironía se desarrolla el panorama poético de sus primeros libros. Hay en su elección de epítetos, en las escenas que sugiere, una delicadeza de toque reveladora de maestría. Antes de *Los frutos sabrosos* el *Libro de los poetas* ha recogido algunas de estas imágenes, que hacen pensar en un Herondas, en un Teócrito, en un Luciano. He aquí un “Anochecer”:

En una vieja plaza silenciosa
donde duermen acacias enfermizas,
en un lado la iglesia, con sus tristes
santos de piedra, y en el otro lado
la casa de la villa el sastre mora.
Los sesenta cumplió. Viste de negro.
Lleva gafas y cose. Sobre un lecho
de violetas y rosas el sol muere.
Brillan estrellas en el cielo; brillan
los gusanos de luz a ras de tierra
y las verdes pupilas de los gatos.
Dulce melancolía se difunde.
Saliendo de la escuela, con el agua
de la fuente salpicanse los chicos.
El sastre no levanta la cabeza
para extasiarse en el morir del día.
Cose. Cuando levante la cabeza
sólo será para enhebrar la aguja.

Y un “Nocturno invernal”, que acentúa más la sonrisa:

Sobre los angulosos tejados, los tejados
puntiagudos, brillantes, que están todos nevados
ríe la luna, en medio de estrellas fulgurantes
que tiritan de frío, sin bufandas y sin guantes.
Torres y chimeneas, todo está blanco, liso.
Débil, un violín suena en un quinto piso.
La luna vuelve, oyéndolo, los ojos, admirada.
Lleva un gato el compás con la patita alzada.
El preludio a los niños burgueses no desvela
y al dormirse, murmuran: -Mañana no hay escuela.

En los libros que señalan toda la plenitud de su obra, Carner, que mira “sus pruebas poéticas y le parecen más lejanas de sí que las de los viejos poetas de que se nutrió y aun las de los jóvenes que va explorando con curiosidad”, muestra muy otra fisonomía. No es que esta sonrisa desaparezca: singularmente en *Auques i ventalls*, que recoge rimas escritas al margen de la vida diaria barcelonesa, más líricas que satíricas, desde luego, se la ve lucir sin eclipse. Y aun en los libros más serios, un repentino juego de palabras, o de rimas, la trae a renacer. Mas tampoco faltan las notas de melancolía, desencanto, pesimismo, que colorean su sentir personal con reminiscencias de sus lecturas líricas italianas o inglesas.

Reminiscencias, nunca imitación, nunca abdicación de sí mismo. En momentos de autocritica, mirándose como a un extraño, ha expresado como defectos sus íntimas cualidades. Entre ellas su versatilidad de tono y de tema, que nace de su riqueza perceptiva.

Pero en los libros fundamentales, que son libros de serenidad y de amor, están las notas más hondas, más graciosas también de su poesía. Véase un soneto, “La flor sagrada”:

¡Suave otoño de quieto fenecer!
todo en una blandicia se convierta.
en el rosal queda una rosa abierta
que nunca el viento se atrevió a coger.
Que nunca el viento se atrevió a coger
ni fue de amor gentil fragante oferta...
¡Noble destino se le dio al nacer,
oh rosa, rosa en la gran paz desierta!
Triste destino se te dio al nacer...
Yo desde aquí tu gloria quiero ver
y venerar tu soledad sagrada;
no te hará mi codicia estremecer,
que todo el cielo penetró en mi ser
y una dulzura siento en mí, dorada.”

Véase también “La canción del gozo perdido”.

¿A dónde el gozo fue que yo tenía,
que me ha dejado?
En un vergel que no conoce el día
Yo entré, de los caminos olvidado.
¡Gozo que, eterno, amor me prometía!
Todo por él dejelo abandonado.
Como a una ave en la mano lo tenía;

¿A dónde el gozo fue que yo tenía,
que me ha dejado?

¡Ay, si pudiera adivinar su vía,
si en mi cielo cantara, alborozado!
¡Gozo que, eterno, amor me prometía!
¡Qué haré, qué vericuetos seguiría,
si encuentro soledad en cualquier lado?
Aire sutil, sutil melancolía,
Di si viste a mi pájaro dorado!

¿A dónde el gozo fue que yo tenía,
que me ha dejado?

Diríase que la cadencia y melancolía de estas canciones, su porte trovadoresco, sólo es un velo que trata de hacer más suave su sentimiento melancólico. Carner está más a gusto que en la declamación y en la confesión desnuda, en la media palabra, en la insinuación, en el signo inteligente, en el tono, que jamás olvida una suprema elegancia. Cierta música del siglo XVIII, Bach, Gluck, representaría muy bien sus mejores virtudes. A veces, Carner es, en efecto, muy siglo XVIII, como en sus alegrías en verso suelto, de las que transcribiré dos:

Era bajita y rubia la que amaba:
¡su imagen misma la que quiero ahora!
Cuando habla la que quiero, lo que dice
dentro de mí resuena como una
resonancia olvidada de la antigua
voz que creí sepulta para siempre.
Tal se asemejan en mirada y risa,
que contemplando a la que hoy quiero pude

terminar unos versos muy pulidos
que comencé en loor de la que amaba.
Como una y otra así son parecidas
se aquieta el corazón, al ver que apenas
hubo mudanza. La ciprina diosa
venusta del amor, mi último cambio
no ha llegado a saber; y si una Gracia
de su séquito acaso lo adivina,
en silencio gentil ha sonreído,
yéndose lejos, cómplice piadosa.

Dios eterno, señor de maravillas,
por todas esas gracias inseguras
que vertéis en la tierra milenaria
sin más que una mirada complacida,
por las estrellas vivas y pequeñas,
por la nieve cimera sonrosada,
por el agua del lago que azulea,
por el arbusto que temblar parece,
por la flor en la hierba, tan medrosa,
por la invernal manzana y por su encanto,
por las sendas que casi no hacen surco,
y por las humaredas de la tarde,
haced Señor, que la que quiero sea
bella, suave, tierna y misteriosa,
que no se atreva a huir cuando la bese,
que la cabeza vuelva con la púdica
nostalgia del regazo de la madre,
que blanca sea y se le encienda el rostro,
que a un rumor de hojarasca, temerosa
se oculte más adentro de los brazos
del amante, si huir antes quería.

Pero no bastan unos cuantos ejemplos, traducidos sin habilidad, para dar idea del más vario, del más rico poeta catalán de esta hora que tiene, entre los consagrados y entre los nuevos, tantas figuras admirables.

LITERATURA EXTRANJERA

“Swinburne”, *La Lectura*, mayo 1909, pp. 15-21.

El reinado de Victoria, próspero y floreciente para Inglaterra, tiene por corona una brillantísima constelación poética. Son astros de primera magnitud Lord Tennyson, Browning, Rossetti, Arnold; al lado de ellos, radiante de propia luz, aparece el poeta que acaba de morir: Algernon Carlos Swinburne. Su noble ancianidad era todavía fecunda. No ha mucho, una tragedia, *The Duke of Gandía*, le revelaba una vez más como dueño absoluto de todos los recursos de su arte maravilloso. Circunstancia curiosa es ésta: el poeta excelso que nunca logró acomodar su inspiración a las exigencias teatrales, ha dado fin a su gloriosa carrera con una obra en forma dramática, del mismo modo que la había comenzado.

Su primer libro *The Queen Mother and Rosamund*, formado por dos dramas, apareció en 1860, cuando su autor, colegial de Oxford, como antes lo había sido de Eton, abandonaba, sin graduarse, la vida escolar. Swinburne había nacido, en 1837, de noble familia. Su padre era el Almirante Carlos Enrique Swinburne; por su madre descendía de los Condes de Ashburnham. El que había de ser gran poeta recibió la esmerada educación clásica de los jóvenes ingleses acomodados. Familiarizose en el Colegio Balliol con las lenguas griega y latina, y entre sus poesías pueden leerse algunas escritas en estos idiomas, al lado de otras muy correctamente compuestas en francés. Viajó después por Italia y residió, durante algún tiempo, en Francia.

En 1865, con una tragedia, *Atalanta in Calydon*, y un drama, *Chastelard*, se puso de pronto en primera fila entre los poetas de su tiempo. La crítica, que había desdeñado las obras juveniles de Swinburne, acogió las dos nuevas producciones dramáticas con caluroso entusiasmo. Citábase, con relación a la primera, la obra de Keats, llena de un helenismo etéreo y luminoso, que venía a ser continuada por un poeta de fibra, todo exaltación y vigor juvenil. En *Atalanta*, el cuadro es griego; los detalles, de una punzante y complicada modernidad. En las invectivas contra los dioses advertíase una violencia que era bien claro indicio de que no sólo a las divinidades helénicas trataban de herir los apóstrofes del nuevo poeta. Pero el acero de sus diatribas envolvíase, como la espada de Harmodio, en rosas: la versificación inglesa aparecía toda fragante y renovada, maravillosa de movimiento y llevada a un punto de

musicalidad extraordinario. El himno inicial, los coros, muy abundantes en la tragedia, tenían singularísimo encanto. Realizábase en la sucesión y plasticidad de las imágenes algo como el deseo de Keats de una vida hecha de sensaciones más que de pensamientos. *Atalanta*, obra juvenil, ha quedado entre las de Swinburne como una de las cardinales.

En Chastelard aparece con la misma intensidad, haciendo gala de un maravilloso virtuosismo: esta es la palabra que mejor caracteriza la manera de Swinburne. *Chastelard* es la obra de un poeta inglés de la era isabelina, rezagado en más de dos siglos. Ya en *The Queen Mother*, drama en que aparece Catalina de Médicis con su revuelta Corte francesa, advertíase el estudio minucioso y detenido de Shakespeare y de los poetas dramáticos menores que florecieron en aquella edad. *Chastelard* es la primera parte de una trilogía que se había de completar con *Bothwell* (1874) y *Mary Stuart* (1881).

La María Estuardo de Swinburne es la mujer de belleza fatal, que atrae con todo su poder de fascinación y destruye con todo el gozo de su perversidad. Su hermosura es exclusiva; no debe su encanto a nada espiritual. “Sois toda hermosa - le dice Chastelard -dejad que los labios de las mujeres mezquinas sean compasivos y hablen verdad: no serán cosa tan perfecta como los vuestros.”

You have all beauty; let mean women's lips
Be pitiful and speak truth: they will not be
Such perfect thing as yours.

Ninguna de estas obras dramáticas se escribió para el teatro. Sus desmesuradas proporciones, las de *Bothwell* sobre todo, hacían imposible toda tentativa para llevarlas a la escena. Abundan las tiradas de versos que, aun siendo de los más hermosos versos sueltos ingleses, cansarían y no lograrían interesar al espectador. Son obras para leídas en la soledad de un gabinete o en la intimidad de una compañía escogida. Si el carácter de María Estuardo es una creación del poeta, que se desentiende de la historia para seguir el tipo que le ha sugestionado en un momento de inspiración; si más que a la reina escocesa retrata, como dice un crítico, a la *Venus Verticordia*, belleza y crueldad, pintada por Rossetti, los demás caracteres, Darnley, el reformador Knox, Bothwell, Chastelard, están estudiados con nimio detenimiento. El ambiente de época es

admirable. Las cancioncillas francesas que el poeta intercala son dignas de un contemporáneo de Ronsard:

Rions, je t'en prie; almons, je te veux.
Le temps fuit et rit et ne revient guère
Pour baiser le bout de tes bionds cheveux,
Pour baiser tes cils, ta bouche et tes yeux;
L'amour n'a qu'un jour auprès de sa mère.

La púdica sociedad inglesa, muy escandalizada por los atrevimientos de *Atalanta*, puso el grito en el cielo cuando, un año después, en 1866, publicó Swinburne su primera colección lírica, *Poems and Ballads*. En este libro hay un eco de Catulo, de Safo, de Baudelaire, de los que han cantado el amor sensual y el amor enfermizo; por la forma refinada y en ocasiones sibilina guarda relación con la obra poética de Dante Gabriel Rossetti, a quien Swinburne conoció en Oxford y con quien mantuvo cordiales relaciones de amistad. Por este libro se alistó Swinburne entre los poetas que tradujeron en literatura el movimiento pre-rafaelista iniciado en la pintura. La técnica de sus poemas es acabadísima, de una perfección insuperable. Recoge toda la tradición inglesa, en la que significa, sin interrupción, un gran avance; el fondo es siempre de un exacerbado sensualismo que llega hasta la crueldad padecida o infligida. En *Anactoria*, larga paráfrasis de la encendida oda de Safo; en *Fedra*, tema clásico tratado en forma de escena dramática; en *Laus Veneris*, nueva forma monologada de la leyenda de Tannhäuser; en las piezas famosas tituladas *Faustina*, *Fragoletta*, *El jardín de Proserpina*, misteriosa y terrible; en *Dolores*, que canta a la “reina pálida y ponzoñosa de los deseos reavivados y extinguidos, de las delicias infecundas e inmundas, de las cosas estériles y monstruosas”; en todo el libro el mismo fuego erótico, la misma pasión avasalladora se vierten en imágenes candentes, en apóstrofes brutales, que nunca rompen la sorprendente y melodiosa fluidez de los ritmos que el poeta remoja o crea. La divinidad que le inspira no es la Venus griega, serena y elevada encarnación del amor fecundo; es más bien esa misma Venus, tal como aparece en las leyendas medioevales, en la misma de Tannhäuser, como deidad infernal, con el aspecto que ha adquirido el mito pagano al infiltrarse en él la idea de pecado aportada por el cristianismo circunstante.

Éxito de escándalo fue el de los *Poems and Ballads*, y como tal, clamoroso. Los mismos que abominaban del poeta decían de coro sus estrofas, maravillados ante la soberbia música verbal que las animaba. Desde entonces el nombre de Swinburne está considerado como el del primer poeta inglés contemporáneo, por más que algunos prefieran la modernidad seria y profunda de Jorge Meredith. Descontados los dos intentos dramáticos de su mocedad, en *Atlanta* y los *Poemas y Baladas* revélase de improviso un gran poeta, fuerte de todos los secretos de su arte. “Si *Atlanta* le dio la reputación de Byron -viene a decir el crítico James Douglas- los *Poemas y Baladas* le dieron la mala reputación de Byron”. Fue la consagración definitiva. Nuevas series de *Poemas y Baladas* vieron la luz en 1878 y en 1889; pero los sentimientos del autor se habían modificado y ya no tienen el mismo carácter que las primeras; hay en ellas, sin embargo, composiciones de primer orden, como *A forsaken garden*, *Four songs of four seasons*, etc. Entre las composiciones originales hay algunas acabadas traducciones de Villon, el raro poeta que había ya solicitado a Rossetti y que había de encontrar después en Payne un afortunado intérprete.

De 1867 a 1875 sucédense en la obra lírica de Swinburne himnos inflamados de ardor republicano, en los que se renuevan en su crudo vigor los apóstrofes de los profetas hebreos. Una revolución social ha de conmover a Europa: el poeta la saluda espléndidamente en las estrofas de “Mater triumphalis”, una de las más bellas composiciones del libro *Songs before sunrise*, publicado en 1871. Al mismo sentimiento responden *A song of Italy*, dedicado a Mazzini, con quien sostuvo una amistad llena de veneración, y los *Songs of two Nations*. Si la instauración de la república francesa confirmó en algo sus predicciones, lo más de ellas quedó incumplido: ahí está un vaticinio que nos toca muy de cerca y que nada ha venido a justificar:

Or as blood burns again
in the bruised heart of Spain,
a rose renewed with red new life begun...

De tales profecías sólo quedan los magníficos versos que son en la obra de Swinburne una nota nueva, de entusiasmo varonil por las ideas de libertad. Es el período de la acción viril, que sucede al de la mocedad voluptuosa y anuncia la sentada madurez.

Erechtheus, obra publicada en 1876, inicia este tercer período. Lo que había de griego en el espíritu de Swinburne, el sedimento que en él habían dejado las lecturas clásicas, se tradujo en esta verdadera tragedia antigua. No tiene el movimiento que daba tan moderno interés a la tragedia de *Atalanta*. La forma es de una gran pureza, y sigue la de las obras de los inmortales trágicos helenos. El asunto, como los de aquellas obras, es sencillísimo: se reduce al sacrificio de Chthonia, exigido por los dioses como precio de la victoria que han de dar a Erecteo, rey de Atenas, padre de Chthonia, sobre Eumolpo de Eleusis. Entrégase a la muerte la piadosa virgen por la gloria futura de Atenas, y Palas, al final de la tragedia, predice la grandeza futura de la ciudad. No anima los coros de *Erechtheus* el brío de juventud que era prez de los de *Atalanta*; pero en toda la obra se mantiene una inmutable y majestuosa serenidad muy conforme al espíritu helénico. En la acción simultánea de este helenismo literario y del congénito sentido céltico, encuentra Gabriel Sarrazin la clave de toda la personalidad del poeta.

Desde 1879, Swinburne retírase a una posesión llamada Los Pinos, en Putney Hill, cerca de Londres, en compañía de su amigo el poeta Teodoro Watts-Dunton. Por largos años, el poeta, apartado de las gentes, prosigue su labor incansable, sólo interrumpida por la muerte. En 1880, los *Songs of Springtides* cantan la gloria del mar, en su desnudo esplendor, en su fuerza ciega y divina. Gran adorador del mar fue siempre Swinburne; nadador infatigable, viese un día apunto de perecer entre las olas. Salvado por unos pescadores, consagrose al mar en un poema, *Ex-voto*, que figura en la segunda serie de *Poems and Ballads*:

But when my time shall be
O mother, o my sea,
alive or dead, take me,
me too, my mother.

Citemos sus libros posteriores *Tristram of Lyonesse*, nuestro *Tristán de Leonís*, poema inspirado quizá en los caballerescos de William Morris y que responde también a las doctrinas del pre-rafaelismo. Acompañanle unos magníficos sonetos sobre los dramáticos de la era isabelina, tan estudiados por Swinburne, y una colección de versos infantiles: *A Dark Month*, juego delicioso del vate exaltado que se encaró con todos los dioses y cantó todas las revoluciones. En *A Century of Rondels* renueva la forma

francesa del rondel, creada por los poetas primitivos. A *Channel Passage*, la última de sus colecciones poéticas (1904), que siguió a *Astrophel*, de 1894, contiene poesías, como la inicial de donde toma el título, de una hermosura insuperable de forma. Un soneto cruel contra los boers, en el tiempo de la guerra, es en la vejez de Swinburne pecado más grave que sus arrebatos juveniles; pecado contra la piedad, veleidad imperialista de un antiguo demócrata, cantor de libertades.

Entre estas últimas colecciones líricas han ido apareciendo nuevos dramas: *Marino Faliero*, *Lochrine*, *The Sisters*, *Rosamund*, *Queen of the Lombards*, *The Duke of Gandia*. Como ha observado un crítico inglés, Swinburne parece desconocer en el teatro el movimiento de las ideas nuevas; abrazado a sus poetas nacionales del tiempo de Isabel, sigue la forma que ellos cultivaron, la que culminó en los dramas de Shakespeare. El único intento que se hizo para representar *Lochrine* no dio ningún resultado. Son obras admirables en la lectura, que para ser producidas en un teatro necesitarían una refundición. En su versificación hay una fuerza admirable: nadie como Swinburne ha sabido aprovechar la prodigiosa concisión del idioma inglés, tan abundante en palabras monosilábicas, para producir más hondos efectos de rapidez y energía. Modelo de ella es la escena culminante de *The Duke of Gandia*, en que, puestos frente afrente Alejandro y César Borgia, el padre y el hijo, recriminanse mutuamente:

ALEJANDRO.	If the heaven stand stille and smite thee not, There is no God indeed.
CÉSAR.	Nor thou nor I know

Al lado de la obra lírica y dramática de Swinburne, recogida poco ha en una edición completa, se extiende una larga obra crítica, todavía dispersa en tomos y revistas. Los estudios sobre los dramáticos ingleses y sus épocas y sobre Víctor Hugo, entre otros muchos, aunque de importancia secundaria dentro de la obra total, tienen por sí solos mérito relevante.

Tal fue el poeta que ha muerto glorioso. La multiplicidad de su genio le ha permitido, según la frase del citado Douglas, aparecer sucesivamente como dramático isabelino, como profeta hebreo, como lírico francés y como poeta griego. Pero en todas

sus fases tiene un marcadísimo sello personal de continuador de los grandes genios de la poesía inglesa.

BALADA DEL PAÍS DE LOS SUEÑOS

DE A. C. SWINBURNE

I hid my heart in a nest of roses...

En un nido de rosas escondí el corazón
en un lecho mullido, del sol ardiente oculto,
blanco y suave como las nieves no lo son;
entre rosas dejé mi corazón sepulto.

¿Por qué dormir no quiso? Si no agita
ni una hojuela el rosal, ¿por qué se ha conmovido?
¿Quién a mover las alas, quién a volar le incita?
Sólo el cantar de un pájaro escondido.

Ten calma, dije; para su vuelo el aire inerme;
quiebra el follaje al sol el dardo violento.
Ten calma: sobre el mar cálido el viento duerme;
más inquieto que tú, mucho más, es el viento.

¿Te escuece un pensamiento, como espina?
¿Te hiere algún anhelo punzante y preterido?
¿Quién tus párpados, juntos en un sueño, ilumina?
Sólo el cantar de un pájaro escondido.

El nombre del país que tal encanto encierra
nunca escrito en tus cartas lo encontró el caminante;
los dulcísimos frutos que produce su tierra
tráfico no permiten jamás al mercadante.

Golondrinas de ensueño en él revuelan,
y es de ensueño en sus árboles cada nota o sonido;
latidos de lebreles al corzo no desvelan;
sólo el cantar de un pájaro escondido.

En un mundo de ensueños, en un mundo extrahumano,
dormiré mi letargo; no vendrán a mi oído
verdades de amor fiel ni artes de amor liviano:
sólo el cantar de un pájaro escondido.”

E. D.-C., trad.

“Racine, estatua viva”, *Romance*, nº 3, marzo 1940, p. 11.

HEROÍSMO Y PASIÓN

Los personajes de Juan Racine son heroicos y apasionados. El Juan Racine que conocemos por las biografías no fue, en cambio, un apasionado ni un héroe; o lo fue, y esto es más positivo, como lo suelen ser los poetas: incorporando en su poesía lo que la existencia se obstina en negarles.

Hijo de unos tiempos en que las empresas militares de Francia venían a lograr sumo brillo, se le ve desde 1677 no lejos de los campos de batalla, en compañía de otro gran poeta, constante amigo suyo, del satírico y preceptista Boileau, en función ambos no de combatientes esforzados, sino de forzados cronistas, que pasaban sus miedos para dejar a la posteridad testimonio elocuente de la grandeza de un Rey. La tarea, realizada a medias y perdida luego, no le distraía, sin duda, de su obra principal, de su labor dramática, interrumpida voluntariamente después de *Fedra* y sólo reanudada, años después, casi por obediencia y a lo divino. Le apartaba, en cambio, de la vida familiar, recientemente anudada; de la casa apacible y bien provista; de la esposa simple, que, según declaración de su hijo, “no conoció las tragedias que debieron interesarle ni por la representación ni por la lectura; sólo supo de ellas los títulos, por las conversaciones”. Amor tranquilo, hartó alejado, pues, del que conmueve a los personajes trágicos, que escudriñan todos los vericuetos del corazón con sensibilidad despierta al menor latido. Y los otros amores del poeta, anteriores a su matrimonio, quizá no se desarrollaron tampoco entre tormentas de celos y recelos: ni el de la Du Parc, heredado de Corneille (no le escribió Racine a la comedianta versos tan melancólicos y traspasados de ternura como las famosas estancias seniles del autor del *Cid*), ni el de la Champmeslé, cuyo marido era el último, o el primero,

De six amante contents et non jaloux

Ni héroe ni apasionado Racine en su vida, se contentó con ser, fidelísimamente, cortesano sin doblez probable, rendido al monarca que le tendía su mano protectora, viendo en él un sol verdadero y recibiendo de él resplandores vivificantes o prestándole,

sin sospecharlo, algunos. Porque, como ha expresado el comediógrafo moderno, cada uno de los grandes personajes de aquel reinado, podría decirles, como en secreto, a los demás: “¡Louis XIV, c’est nous!”

Se comprende, en efecto, a Racine, sirviendo a otro rey. Pero ¿no disminuiría la gloria de Luis XIV si se quitara a Racine de su lado?

SOMBRA DE RELIGIÓN

Juan Racine se desarrolla, en su niñez y adolescencia, a la sombra de la religión. Lazos familiares le llevan al influjo de Port-Royal en donde su piedad y sus letras van a hallar fundamento. Su mocedad y madurez primera se disipan en el teatro y en la corte. Pero luego vuelve a los rezos y a las prácticas cristianas, y el que en las tablas fue padre de heroínas enamoradas lo es por la sangre de cinco hijas, cuatro de las cuales fueron monjas, y la primera casada después de dos tentativas para entrar en religión; *La religión*, es el título de un poema famoso, obra en su tiempo apreciadísima y traducida a todas las lenguas europeas (al español tres o cuatro veces) con que se ilustró, frente a la gloria positiva del padre, el hijo menor, Luis Racine. La religión va dictándole sus poesías últimas y da tema a aquellas dos tragedias consideradas por muchos como las obras maestras del teatro francés, *Ester y Atalia*. Representáronlas, como es sabido, las "demoiselles de Saint-Cyr",

Quand maintenon jetais sur la France ravie
L'ombre douce et la paix de ses coiffes de lin

....tragedias inspiradas en la Escritura, de las que está ausente el amor; no entregadas a los cómicos sino años más tarde. Sus prendas líricas, sus coros, sus parlamentos, hacen ver toda la elevación de una poesía en que el poeta renuncia a todo menos a ese don inalienable cuya posesión es el secreto de su grandeza. Obras maestras, sin duda, pero no “las obras maestras” de Racine, que ha llegado ya, en sus tragedias de madurez a la maestría suprema, que se declara no en la fuerza individual de cada una de sus piezas, sino también, y por encima de ello, en algo más: en la perfección de un género.

LA ESTATUA APASIONADA

Entendámonos: aquí, en las tragedias de Racine, yo no pretendo señalar la perfección de la tragedia ni, menos aún, la perfección del teatro francés. Tan sólo, y no es pequeñez insignificante, la perfección de la tragedia francesa. Perfección con respecto a la fórmula ya engrandecida por el ejemplo impetuoso y severo de un Corneille y más tarde sutilizada o exasperada por los contados sucesores, un Voltaire entre ellos.

La tragedia culta, el teatro dramático, inspirado en Séneca y en los humanistas, es decir, en un teatro no nacido esencialmente para la representación, y que se manifiesta en todos los pueblos civilizados junto al teatro Popular, hijo de la comedia latina y de las farsas medievales, flor de tablado, sólo llega a plenitud cuando se contrasta con el espíritu del pueblo: es el caso de Shakespeare y de Lope de Vega, y aun el de Cervantes y Ben Jonson, y, en buena parte, el de Molière. En Francia, desde los ingenios de la Pléyade hasta Corneille, ese teatro culto busca otros contactos: directa inspiración en los trágicos griegos o fuentes más próximas, la de los narradores italianos o las crónicas septentrionales, la del romancero y la comedia española, que vivifican la obra de ingleses o franceses, predominando allá lo libre y vital, aquí lo ordenado y medido. Pues bien: Racine, con Eurípides y Sófocles ante los ojos, por una parte y por otra, con la regularidad de una corte triunfadora, de un arte que se siente capaz de dictarse normas propias, da con la fórmula definitiva, con la perfección soberana, comparable no a un fresco populoso, ni siquiera a una arquitectura eminente, sino, más bien, a una estatua. Estatua de la que sus predecesores iban encontrando las líneas maestra, los volúmenes equilibrados, pero a la que sólo él, según el mito pigmaliónico, logró infundir lo que le faltaba para su triunfo: la pasión. Yo no tendría inconveniente en prescindir tanto de las tragedias iniciales, *La Tebaida* o *los hermanos enemigos* y *Alejandro Magno* como de las últimas y en su estilo maravillosas *Ester* y *Atalia*; y, por supuesto, de la comedia de *Los litigantes*, con toda su agilidad. Me bastarían las siete tragedias de plenitud, que van de 1667 a 1677, *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Mitridates*, *Ifigenia* y *Fedra*, para señalar en Racine, uno de los extremos a que puede llegar el arte del teatro, una de sus cumbres. Siete tragedias: tantas como las que se conservan de los dos griegos mayores.

“SE JUZGÓ MÁRMOL Y ERA CARNE VIVA”

No es posible confundir a Juan Racine con la tragedia francesa. Tampoco creer que, pasado el auge de ésta, como género, haya pasado totalmente el influjo de Racine. Todavía hoy, cuando un autor dramático analiza los sentimientos más sutiles, las vibraciones de la pasión, se piensa en Racine; vuelve Racine, sin peluca y sin fábula, esto es, sin lo que debe y paga a su siglo, personificándolo como nadie, pero con todo lo que verdaderamente es y se deja sentir y cautiva en la representación más mediana o en la lectura menos atenta. Lo que hace tan espinosa su traducción, en que se le puede confundir fácilmente con la turba de secuaces sin nervio, no ya carne viva, ni mármol fino, sino estuco y postura, es la alta calidad humana con que hace a un héroe rey o tirano, a una heroína princesa o semidiosa, pero sin dar a la corona o la túnica más que un valor circunstancial, en tanto que lo común del hombre se abre paso con las palabras más comunes. El enamorado le dice al objeto de su pasión lo más sencillo. Por ejemplo, esta queja:

... je fuis des yeux distraits

Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais.

Y, con la misma naturalidad, engasta en la declamación los nombres evocadores de sonoridad más potente, que lucen con brillo de gemas como los labrados y pedrerías del anillo en la mano más delicada: versos que resplandecen de pronto, como aquel, tan citado a propósito de modernas disquisiciones de estilo:

La fille de Minos et de Pasiphaé

Todos ven, del teatro de Racine, los héroes, y, sobre todo las heroínas; que en sus escenas la mujer pasa a primer término, para no perderlo ya en buena parte del teatro moderno. Todos admiten que, al ser así, además de cortesía o inclinación sensual, tan propia del Gran Siglo, rasgos uno y otro muy franceses, rompe con la trama a la antigua, y aun con la lección de sus maestros clásicos. No es Hipólito ni Teseo su principal figura en el asunto tratado por Eurípides y por Séneca: es Fedra, imagen de la desbordada pasión, juguete del destino, presa de la deidad encarnizada. Fedra, que se

esboza tal vez en la atormentada Hermione de la tragedia más antigua entre las grandes, y surge desarrollada plenamente en la última, a favor del tema punzante y de la fábula menos artificiosa. Son Ifigenia y Erífile; es Berenice, que ha de sufrir la más desoladora tristeza de amor, en un juego sentimental sin correspondencia posible: desenlace más trágico por ventura en su dolor incruento que la violenta muerte, buscada o fortuita, fatídica siempre, que suele caracterizar el género.

No estima Racine que sea necesario el final sangriento. El prólogo de *Berenice* lo indica, y da, también, preciosos hitos que marcan su sentido de la tragedia y sus leyes.

“Esta acción -dice- es famosísima en la historia; y la encontré muy apropiada para el teatro por la violencia de las pasiones que en él pudiera excitar. Nada más conmovedor, en efecto, nos ofrecen todos los poetas, que, la separación de Eneas y Dido, en Virgilio. Y ¡quién duda de que aquello mismo que dio materia bastante a un canto de poema heroico, cuya acción dura varios días, no pueda ser también asunto de tragedia, cuya duración no debe exceder de unas horas! Ciertamente que no impulsé a Berenice hasta matarse como Dido, porque no teniendo aquí Berenice con Tito los compromisos extremos que Dido tuvo con Eneas, no estaba, como ella, obligada a renunciar a la vida. Salvo en esto, el último adiós suyo a Tito, el esfuerzo que ha de hacer para dejarle, no es lo menos trágico de la pieza, y me atrevo a decir que renueva hartamente la emoción que lo restante pudo suscitar en el corazón de los espectadores. No es de necesidad que haya sangre y muertos en una tragedia; basta con que la acción sea grande, los actores heroicos, las pasiones se ven excitadas y en todo repercute la tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia”.

Esa “tristeza majestuosa”, esas “pasiones excitadas”, son, pues, las armas con que Racine nos somete, blandiéndolas con arte supremo de poeta, no exento, ciertamente, de los lugares comunes y las triquiñuelas del versificador (¡cuántas “alarmes” no abundan en sus alejandrinos como ripio insustituible!) mas, por encima de todo, seguro en la elección del vocablo eficaz y armoniosísimo en la modulación del período.

EL SEGUNDO TÉRMINO

La música de la palabra y la verdad del sentimiento analizado responden por toda la violencia de una acción que a menudo no se ofrece a los ojos de los espectadores. El relato de la catástrofe final, señaladamente, la evocación de los antecedentes dramáticos,

la confianza del personaje principal en el seno del amigo o la amiga, sustituyen a la representación directa de las cosas en escenas violentas o por indicaciones más o menos claras que el espectador ha de captar por sí mismo. La acción, esto es, la peripecia, suele quedar en segundo término. El actor, es decir, su pasión exaltada o su sentimiento apacible, se adelanta al primero. Las palabras ponen de manifiesto las emociones íntimas, las vacilaciones y determinaciones de los personajes, sin fiar la mera expresión de aquéllas a los hechos crudos. Teatro literario por excelencia, como se ve. Pero, en Racine, y aquí está su soberanía, teatro. Teatro casi inmóvil.

El asendereado “confidente”, de que usa y abusa, (en Berenice salen tres: Paulino confidente de Tito; Arsaces, confidente de Antíoco; Fénice, confidente de Berenice) no es sino un “doble” como los que el teatro moderno ha prodigado con apariencias de extrema novedad; el héroe no habla con otro personaje, sino con su sombra misma. Es un recurso, un artificio, sin duda; pero ¿a qué finuras de análisis no da lugar, a qué horizontes de espíritu no abre ventanas! Viene a señalar no un defecto, sino un carácter en la dramática de Racine. Es como un segundo término que se adelanta asimismo al primero; el actor secundario da todo su bulto y relieve al actor principal.

UN SÍMBOLO

Dicen que Racine, como buen cortesano, se pagaba mucho de su nobleza de cuño reciente, cuyos timbres apenas databan de dos generaciones. Eran unas armas que él modificó en la más poética forma, para que mostrara, en campo de azur, un cisne de plata, con pico y miembros de sable. Pero sus inmediatos antecesores, además del cisne, habían ostentado en su escudo otro animalillo no tan majestuoso aunque, si se le busca abolengo, bien puede hallársele en la *Batracomiomaquia*: un ratón. Eran unas armas parlantes (*rat, cygne*). Con buen sentido de la nobleza de expresión, mandó el poeta eliminar lo prosaico y se quedó con el cisne. Así se le ve solemne, nadando como si se deslizara, por serenos estanques, todo blancor y compostura; pero muy capaz de desatar la desenfadada pasión de Leda, sirviendo de “doble” nada menos que al tonante Zeus.

El tercer centenario del nacimiento de Racine se ha celebrado, entre las inquietudes de la guerra, en diciembre último. No le han faltado homenajes, y, entre ellos, es de señalar el número de la *Revue de Littérature comparée*, dirigida por Paul Hazard y J. M. Carré, que tiene fecha de octubre-diciembre, 1939. Se le da por título general *Racine et l'étranger*, y entre sus estudios aparece uno de M. R. Etiemble, "Recherches sur Racine au Mexique". Habla de la tradición según la cual el cura Hidalgo tradujo a Racine; de las versiones del Bayaceto, por Anastasio de Ochoa, y Esther, por Jesús González; de las que prepara Rodolfo Usigli de la *Fedra* y de otros extremos que tocan al conocimiento de Racine entre los mexicanos. Recientemente se ha publicado en la colección Argentina de "Las cien obras maestras" una traducción en prosa de la *Fedra* y otras tragedias de Racine, hecha por Nidia Lamarque, con un prólogo de Pedro Henríquez Ureña.

II. CONFERENCIAS

PRESENTACIÓN

Ofrecemos a continuación unas muestras que arrojan luz sobre la capacidad de Díez-Canedo como conferenciante. Sabido es que la conferencia representaba en aquellos años un hecho de importancia social, con un público más amplio y variado que el que hoy pueda esperarse de actos similares. Según las reseñas de la época y los testimonios posteriores, Díez-Canedo era un buen orador, curtido desde temprana fecha en las lides de la docencia, capaz de subyugar a su auditorio, ya hablase de literatura o de arte, ante jóvenes estudiantes extranjeros o ante un público especializado.

Por otra parte, ya indicamos que las conferencias (sean para público no especializado o para universitarios) constituyen, junto con los artículos, los materiales originales de los volúmenes de su obra crítica que nos han llegado; podríamos decir que, si el artículo es la unidad mínima, la conferencia le sigue en importancia, antes de llegar al libro, donde convergen ambos. Las que aquí presentamos tienen carácter inédito en lo que respecta a su compilación en volumen (la mayoría de ellas tampoco se publicaron en la prensa del momento, hasta donde hemos podido averiguar). Al presentarlas aquí queremos, en primer lugar, mostrar a través del ejemplo la identidad existente entre su vertiente crítica y la de conferencista, caracterizadas ambas por la misma amenidad no exenta de rigor, cualidades a las que se unen la crítica constructiva, señalando defectos y soluciones, y la fina ironía. Por otra parte, estas conferencias son muestra de los distintos canales de difusión y los diferentes tipos de público a los que hubo de enfrentarse. Así, si la primera que traemos está dirigida a estudiantes extranjeros en Madrid, la siguiente es para público uruguayo, y se aprovecha de novedades como el cinematógrafo y el gramófono; mientras que las dos dedicadas al teatro inglés constituyeron charlas radiofónicas dadas en Madrid. Por último, hay que considerar el valor de los textos como complemento a lo que ya hemos señalado sobre sus circunstancias vitales y críticas. Así, la primera y la última de estas conferencias complementan bien el capítulo titulado “Contexto biográfico y cultural...”, mientras que tampoco es casualidad que el mayor número sea el de las dedicadas al teatro, pues fue, como ya tuvimos ocasión de comprobar, uno de sus principales ámbitos de interés.

El criterio de ordenación que hemos seguido es el temático, y dentro de éste, el cronológico. Cuando lo hemos considerado conveniente, las hemos acompañado de notas contextualizadoras.

CONFERENCIAS DE CARÁCTER GENERAL

“La vida literaria y artística en Madrid”¹

Conferencia leída en Madrid, en el “Curso de extranjeros” de la Residencia de Estudiantes, el 20 de junio de 1925.

Señoras, señores:

El título mismo de la disertación que empiezo ahora, dirigiéndoles, en primer lugar, un saludo de bienvenida y deseándoles grandes adelantos en los estudios de nuestra lengua y literatura que les han traído a Madrid, dice claramente cuál es el tema que me propongo desarrollar. Hablaré de la literatura, y también un poco del arte, no como crítico, para exponer las tendencias que predominan en el momento actual o destacar, con toda la ponderación que me sea dado, la importancia de estas o aquellas figuras, sino como cronista, como mero registrador de los lances y etapas comunes a la generalidad de los escritores y que constituyen lo que viene a llamarse vida literaria o vida artística, en el caso de los cultivadores de artes que no tienen a la palabra por su principal medio de expresión.

Mi tema, pues, cae por fuera de la historia de la literatura, o si queréis, por dentro. Me interesa en estos instantes, no el literato en su obra sino en su persona misma, en las facilidades y dificultades que encuentra para su producción, en sus

¹El original en el que nos basamos para la transcripción se halla (manuscrito y mecanografiado) en el AEDC. La conferencia fue publicada, por partes y con las modificaciones necesarias para adaptarla a la prensa, en *La Nación* (Buenos Aires), con los siguientes títulos: “La vida literaria en Madrid. Juan Fernández en busca de grupo” (30-8-1925) y “La vida literaria en Madrid. Juan Fernández ‘ha llegado’” (6-9-1925).

Esta conferencia resulta de especial interés por tratarse de un testimonio impagable, escrito con frescura no exenta de rigor por un testigo de excepción, sobre la vida literaria (aunque, como dice el autor, puede extenderse a otros campos de la creación artística) en el Madrid de los años veinte. Decimos “testigo de excepción” porque el propio Díez-Canedo dio muchos de los pasos del “Juan Fernández” que protagoniza el texto, lo cual explica que se detenga especialmente en algunos puntos, como el Ateneo (del que era socio desde 1904) o la tertulia del Regina (véase, por ejemplo, la carta de Fernando González Rodríguez, fechada el 14 de septiembre de 1936, recogida en este volumen); también Díez-Canedo firmó protestas en su juventud, y asistió a gran cantidad de banquetes (no hay más que repasar las crónicas de la prensa) y si bien no “colocó” ninguna novela ni obra de teatro, sí participó en el arreglo de una ópera, como ya explicamos. Nuestro crítico ofrece un panorama bastante completo: desde los primeros pasos en Madrid de todo el que quiera hacer carrera literaria (las revistas, el Ateneo, los cafés y sus tertulias) al mundo del escritor consagrado (los banquetes, los premios, la Academia), pasando por el calvario del

relaciones con los demás literatos, con el público, en las recompensas que han de corresponderle, como premio a sus méritos; y no diré en los castigos para sus faltas porque la obra del literato y la del artista merecedora a veces de dura sanción, no la encuentra allí donde, perdida toda esperanza, sufre penas en proporción a sus culpas.

Sólo dos cosas pueden infundirle temor: una, el rigor de la crítica, que, siendo género literario también, no es infalible, y aunque haga padecer torturas casi corporales, consiente rectificaciones y puede proporcionar con su clemencia, el consuelo y la gloria; la otra es un círculo dantesco, terrible en verdad, tan terrible que su sola idea es capaz de helar la sangre en las venas al más atrevido y mejor armado aspirante a la literatura, el único que representa al infierno, pues la crítica, todo lo más, puede equipararse al purgatorio, a un purgatorio, en verdad, que no es siempre antesala del cielo y padecimiento para lograr bienaventuranza, sino que puede llevar al infierno igualmente: a ese infierno literario que se llama el olvido.

Parto del supuesto de que todo trabajador literario aspira a dar forma a su pensamiento de manera que se comunique a los demás y de que en esta aspiración late un amor a la gloria, cuya negación absoluta está en el olvido. Para suponerlo es indispensable rechazar otro impulso que no sea éste como verdadero suscitador de vocaciones literarias; y rechazarlo a pesar de todas las apariencias.

La pura aspiración a la fama no se da apenas hoy. También es legítima otra aspiración más práctica que puede coexistir con aquélla: la aspiración a lograr el provecho que resulte de la labor literaria o artística. Y aun será posible encontrar, no sólo entre las huestes curtidas de los veteranos de las letras y la artes, sino entre las falanges juveniles que se lanzan a esos estadios, individuos que proclamen su único anhelo de provecho y su absoluto desdén por la gloria. A éstos me permitiré yo siempre, y en todo momento, darles el más solemne mentís, sobre todo en España.

De cuantos trabajos puede emprender el hombre el más vago y de resultado más mezquino es el literario. Como única compensación, cuya importancia no desconozco, está la relativamente fácil consecución de una determinada notoriedad que, sin ser la gloria, puede tomarse por su cambio en moneda menuda y por la promesa de un brillante porvenir. Pero, lo repito, cualquier profesión está mejor retribuida; en cualquiera el esfuerzo para mantener el prestigio alcanzado es menos constante y

mundo editorial o de la representación teatral, todo ello sazonado con certeras reflexiones sobre el periodismo y la crítica.

tendido que en las letras. Un hombre de letras ha de estar siempre en guardia, atento al ataque y a la defensa. Cada día, no sólo el mal humor, la envidia y la enemistad han de ir estudiando su rendimiento, sino que la pureza misma del oficio, simbolizada tal vez por el crítico más benévolo, generoso y lleno de amistad han de exigirle la tensión máxima. A cambio de esto no se le garantiza ni una ganancia suficiente para vivir con amplitud, ni una decorosa reserva para la vejez improductiva. Éstas, en España, pueden dárselas el ejercicio de otra profesión compatible con la profesión literaria, sea cual fuere, la abogacía o la milicia, el profesorado o el comercio, la política o el periodismo.

El periodismo, sí, que considero como profesión distinta de la profesión literaria, aunque entre nosotros sea su más frecuente aliado y sostenedor. El periodismo ayuda al literato en la resolución de las dificultades inmediatas, pero le deja indefenso, todavía, ante la pesadumbre de los años. Es, además, consumidor de mayores energías, porque éstas se gastan tanto más cuanto más análogas son las profesiones que se hacen simultáneas.

No me propongo, sin embargo, tratar aquí a fondo estas graves cuestiones, que basta dejar indicadas, y que han de ser las mismas en todas partes, con más o menos intensidad. Voy a exponer los lances de la vida literaria normal, desde el anonimato al éxito, en una sociedad como la de Madrid, y para ello procuraré poner en mi cuadro toda la verdad en el fondo, verdad concreta, y sólo una verdad general y abstracta en el primer actor, personaje imaginario a quien me permito dar nombre español tan generalizado entre los seres concretos que nadie podrá darse por aludido. Le llamaré Juan Fernández.

Juan Fernández ha nacido en un pueblo cualquiera de España. Ha recibido mediana instrucción. Ha empezado a leer, por gusto, los libros que le caían entre las manos, a comunicar sus impresiones con otros amigos, a destacarse entre todos por más vivo e inteligente, cuando no a ser, entre todos ellos, el más vulgar e insignificante. En el primer caso se dirá de él, cuando haya llegado: -Estaba previsto; desde chico se veía que Juan Fernández daría mucho que hablar. En el segundo caso: -¡Parece mentira que aquel Juan Fernández, tan apocado y tan soso, tenga tanto talento!

Dejo de lado el caso de la vocación literaria sentida por el ambiente familiar, del literato hijo de literato, que puede ser, con respecto al padre, una mala copia o una copia en limpio, avulgarando las cualidades de aquél o realizando lo que en él estaba sólo en

potencia. Mi Juan Fernández es un caso de vocación espontánea: si se casa y tiene hijos en quien perdure su afición, el fundador de la dinastía de los Fernández.

¿Cómo se las va a arreglar Juan Fernández, que, como tipo medio en nuestro ambiente social, es mozo sin fortuna, para ser literato? Empezará como pueda. Leerá versos en una velada de la escuela o se los escribirá a una muchacha del pueblo que, probablemente, no le hará caso ninguno. Pero haga lo que haga, siempre tendrá fija en el pensamiento una idea: la idea de Madrid.

España, en punto a literatura, es un país centralizador en grado eminente. Ya sé que en provincias viven hombres de ingenio y trabajo que dan buen tributo a las letras; pero se trata de solitarios, o de personas que no pueden vivir en Madrid, porque su profesión les ata a otra parte. Los que pueden -y a veces, los mismos solitarios- viven en Madrid. Tan centralizadora es España, que, teniendo, además de la literatura de lengua castellana, otra literatura importante, la catalana, se repite en ella el fenómeno. La literatura catalana tiende a Barcelona como la castellana tiende a Madrid.

Juan Fernández, pues, quiere venir a Madrid. Y viene, al cabo, un día, o porque trasladan a su padre, que es empleado, o porque la diputación le pensiona para que haga estudios de Filosofía y Letras, o, porque, a costa del sacrificio de los suyos, o rompiendo con ellos sale de su casa y se planta en la corte. Ya en la corte lo primero que hace es buscar a sus amigos. Estos amigos son otros mozos como él, que acaban por encontrarse siempre, aunque se hayan formado muy lejos unos de otros. Quizá hubo algún cruce de cartas, entre los de provincias y los de Madrid. Acaso éstos, en vísperas de fundar una revista, ven un buen elemento en Juan Fernández, capaz de escribir sobre lo que sea.

La revista juvenil suele ser el primer paso en la vida literaria propiamente dicha, o, más exactamente, en la que pudiéramos llamar vida pública; la vida literaria, en su aspecto privado, empieza en torno a la mesa de un café. La revista vive muy pocos números, los suficientes para que el círculo se ensanche y los que la hicieron puedan fundar, unos cuantos meses después, otra revista igualmente fugaz, con los elementos nuevos, los Juan Fernández recién llegados a la corte, y sin los elementos ya formados: en nuestro caso sin nuestro Juan Fernández.

Juan Fernández, en aquella revista juvenil, ha escrito cosas que han llamado la atención de alguien, o se ha pronunciado en determinado sentido de la vida literaria y se halla en el momento de elegir, como el alma poseída de vocación religiosa que vacila

entre la diversas reglas y órdenes, ya decidida a profesar. Es posible que, para determinar la profesión, Juan Fernández haya pasado por el Ateneo de Madrid.

El Ateneo de Madrid es uno de los grandes ruidos de nuestra vida literaria. Tiene una tradición que corresponde muy poco a su estado actual. Cuando se lee la historia literaria del siglo XIX, se aprende que desde la fundación del Ateneo, en 1820, y mejor desde su nueva institución, en 1835, con Olózaga, la que se suele llamar, antonomásticamente, “docta casa”, ha desempeñado un importantísimo papel en la vida de las letras. Una lectura de poesías en el Ateneo consagraba una reputación. Los más importantes hombres políticos lo frecuentaban y le daban sus presidentes. En las discusiones se formaban los oradores que habían de ser luego honra del Parlamento, los expositores que habían de dar brillo a la Cátedra. Era -y es- un círculo de la vida intelectual, que no tiene de “club” más que ciertos servicios elementales, entre los que no se cuentan los dos más significados en todos los centros de la vida de sociedad: el comedor y la sala de juego.

El siglo XX ha visto una profunda transformación en el Ateneo de Madrid. Ya no se consagran allí las reputaciones. Ya lo han abandonado los hombres políticos. Hoy lo domina una juventud no distinta de la que da contingente a otros centros y en la que abunda la dedicada a estudios de carácter social. Los literatos tienen siempre en la casa la más rica biblioteca de libros modernos accesible en Madrid y la más abundante colección de revistas. Las discusiones, en el Salón de conferencias, hoy cerrado, habían decaído mucho, porque los tiempos son ahora menos oratorios que en el siglo XIX. De todos modos el Ateneo conserva y merece su prestigio, y, desde luego, su utilidad.

Juan Fernández, en el Ateneo, ha tenido ocasión de hacerse nuevas amistades, de mostrar su inclinación hacia determinado aspecto de la profesión literaria, su adhesión a uno de los grupos preponderantes, o, simplemente, constituidos con carácter bien definido ya.

¿Cuáles son estos grupos? Un escritor hispanoamericano de gran talento, don Pedro Henríquez Ureña, que fue profesor en la Universidad de Minneápolis, y pasó después una larga temporada en Madrid, pudo observar, desde afuera, por decirlo así, muy objetivamente, el panorama de la vida literaria española. Las *clases* que en ella distingue -con independencia de los grupos que haya dentro de cada clase, porque el autor no entra en esta menuda anatomía- son cinco:

1º El de “los escritores que están fuera y por encima de todo grupo, ya por su mérito excepcional (tal fue el caso de Pérez Galdós), ya por una combinación de mérito y fortuna (como en el caso de Blasco Ibáñez)”.

2º “Todo el mundo”, la “democracia literaria del periódico y del libro improvisado”, donde no faltan a veces grandes talentos.

3º “El círculo de las reputaciones oficiales, y a menudo artificiales e inexistentes, resto de la época de la Restauración: por ejemplo, muchos académicos”.

4º Los *excéntricos*; clase que Henríquez Ureña conceptúa “muy interesante” y en la que señala, por el momento, a los poetas llamados ultraístas.

Y 5º La aristocracia cerrada, aristocracia, por supuesto, intelectual.

Antes de ahora, en un ensayo sobre Pedro Henríquez Ureña he comentado esta clasificación, que, en conjunto, me parece acertada. Observaba yo, sin embargo, que el grupo segundo, es, en realidad, un comodín, en que se recoge cuanto sobra de los demás.

En él puede entrar toda una categoría de gentes que consagran toda su actividad, exclusivamente, al teatro; Pedro Henríquez desdeña quizá en demasía dado el gusto por el teatro que hay en Madrid, a los de ese grupo, que rara vez se manifiestan en otros círculos de la actividad literaria. Y, bien mirado, en cada clase de las que señala puede hacerse la misma subdivisión que él hace en el conjunto. Sin más que fijarnos en el grupo primero, en el más excepcional de todos, advertimos, en los dos nombres que cita, una aristocracia y un “todo el mundo”, un Galdós y un Blasco Ibáñez. La tercera categoría es totalmente ilusoria; sus reputaciones son “artificiales o inexistentes” - ilusoria, sin embargo, en cuanto a la literatura, no en cuanto a la vida literaria. La cuarta, o se reduce, en los casos de genialidad indómita, a la primera, o se limita al periodo de pruebas que han de darle entrada en la de “todo el mundo” o en la aristocrática. Alguien llama a las legiones juveniles, llenas de entusiasmo y acometividad, desconocedoras de toda reserva, “las tropas del Tercio”. Es la falange de ataque lanzada contra todas las demás. A veces se alía con las más nobles; pero, a veces, también éstas sufren su acometida. Es una tropa valiente, pronto diezmada, por su ingreso en las categorías selectas o por su caída en el vórtice de “todo el mundo”; nunca por el paso a la región de las “reputaciones oficiales” blanco eterno de sus bríos.

Nuestro Juan Fernández ha hecho ya el estudio de estas clases y ha buscado la que le conviene más para sus propósitos, la que atrae más vivamente sus simpatías. En

realidad no es una de estas clases, sino un grupo dentro de cualquiera de ellas el que va a contar en definitiva con su adhesión.

Para elegir su grupo, lo ha ido buscando bien y ha dado la vuelta a los que pudiéramos llamar domicilios sociales de cada uno. Ha recorrido en todo Madrid, diez, doce cafés.

La hora del aperitivo, o las de la noche, reúnen en torno a una mesa de café a unos cuantos hombres que constituyen el núcleo visible de un grupo literario. Perdida la costumbre del Ateneo, falto Madrid de los clubs que en otros países ofrecen local a propósito, el café público atiende a la necesidad de reunión. La costumbre tuvo su máximo auge en el siglo XIX; los días del romanticismo, los que siguieron a la revolución llamada de septiembre, dieron a la historia anecdótica del tiempo gran contingencia de grupos de café. En la actualidad tampoco faltan.

Los que aún no son viejos han podido conocer en Madrid las reuniones de los cafés céntricos, en especial dos desaparecidos, el Café Suizo, que se alzaba en los solares que hoy ocupa el Banco de Bilbao, en la calle de Alcalá esquina a la de Sevilla y el Café de Fornos, que en la esquina frontera junto a la calle de Peligros, ha sido reemplazado por otro café que conserva la denominación del antiguo. A ellos asistían los hombres que lograron reputación por los ochentas y noventas del siglo pasado.

Los de la generación del 98 tuvieron, entre otros grupos asentados en diversos cafés, principalmente en el Universal de la Puerta del Sol, un grupo muy asiduo, formado por escritores y artistas, que se reunió en torno a don Ramón del Valle-Inclán y a Ricardo Baroja, hermano del novelista, en un café, desaparecido también, de la calle del Arenal, llamado el Nuevo Levante, cuyo local está ocupado hoy por una sastrería. Tenía la especialidad de la música. Buenos instrumentistas, amigos del grupo artístico literario, numerosísimo, que ocupaba todo un lado del café, hacían callar momentáneamente las conversaciones. El pobre burgués que iba al café a hablar, si levantaba un poco la voz, suscitaba la ira de veinte parroquianos que clavaban en él unos ojos furibundos y le invitaban, con ademanes no siempre corteses, al silencio.

Fue la tertulia del Nuevo Levante precursora natural de otra que ha venido a ser famosísima, disuelta hace un año, y mantenida durante muchos por Ramón Gómez de la Serna, en el Café de Pombo, en la calle de Carretas, detrás del ministerio de la Gobernación. De esa tertulia de Pombo quedan testimonios fehacientes en el cuadro de José Gutiérrez Solana, que se conserva en la sala del café donde tenían lugar las

reuniones en la noche del sábado, insuficiente a menudo para contener a los que acudían, y en los dos gruesos tomos que imprimió Gómez de la Serna con el sonoro nombre del café en la portada.

El cuadro de Solana muestra a *Ramón*, en pie, tras una mesa cargada de botellas y vasos, y en derredor de él a unos cuantos contertulios de los más asiduos entre los que se ve al pintor, en el fondo, a mano derecha. En los dos volúmenes está puesta al día la historia anecdótica de la tertulia, gran organizadora de banquetes, en sus últimos tiempos, y, además una completísima información acerca de todas las demás tertulias literarias a que he venido aludiendo y de muchas más. El interés de esos libros para conocer la menuda vida literaria madrileña es grandísimo. Su composición destartalada y divagatoria hasta más no poder.

Disuelto Pombo, quedan en pie otras varias tertulias. Tampoco se ve ya, con la asiduidad de antes, a Jacinto Benavente en *El gato negro*, café del teatro de la Comedia, rodeado principalmente de hombres de teatro. Ortega y Gasset acudía al anochecer, diariamente, a la Granja del Henar, en la calle de Alcalá, con sus amigos, literatos y hombres de ciencia, que hoy se reúnen con él en los locales de la *Revista de Occidente*. Pero aún se ve en la misma Granja del Henar, tarde y noche, a don Ramón del Valle-Inclán con sus fieles, con los que no han permanecido en la más antigua tertulia del café Regina, antes presidida por él a diario. De esta tertulia se publicó en Nueva York, en el año 1921, en una revista cuyo nombre no recuerdo, un fantástico grabado en que aparecían con traza de filibusteros maquinando una diabólica expedición, Valle-Inclán y sus contertulios. Acompañaba al grabado un artículo no menos fantástico.

En él se decía: “El mundo literario español se reúne en torno suyo: novelistas y dramaturgos, poetas y editores, ‘poetas menores’ y periodistas, vendedores de periódicos, mendigos callejeros y las Cármenes de la localidad. Muy excitados, discuten allí los negocios de Estado, la literatura internacional, el Neo-platonismo y la Inmaculada Concepción. Los poetas recitan versos en alta voz, con el ruidoso acompañamiento del estrépito callejero”. Por desgracia, o por fortuna, no es así; nada más lejano de una academia que esas reuniones de amigos en que se descansa un momento de la tarea diaria, o se continúa por unas horas el ocio habitual. En cuanto a la lectura de versos en voz alta, ya no se hace ni en el Ateneo; es costumbre, si no muerta, desacreditada completamente en España, a consecuencia, indudablemente, del abuso, y

está limitada hoy a ciertas solemnidades conmemorativas o a los Juegos Florales de las provincias, mucho más desacreditados de lo que se pudiera imaginar.

Juan Fernández ha elegido su grupo, dentro de la clase a que aspira. Nosotros, que tenemos en la mano la clasificación, sabemos ya de qué lado ha caído. Está en la segunda clase, en el “todo el mundo” de la literatura. No se olvide que en ese “todo el mundo” *no faltan, a veces, grandes talentos*. No se vaya a creer que trato de regatearle sus méritos.

Quiere “llegar”. Ha buscado sus colaboraciones en las revistas populares, en los diarios que publican “literatura”. Ha “colocado” una novela semanal, es decir, una novela corta, en una de esas publicaciones hebdomadarias que dan por treinta o cincuenta céntimos, relatos de las mejores firmas; ha firmado protestas, cuando ha sido necesario protestar colectivamente contra algo o contra alguien, ha asistido a banquetes, desequilibrando a menudo su presupuesto mensual. Juan Fernández tiene ahora un libro en prensa y un juguete cómico anunciado para estrenarse en los carteles de un teatro de cierta consideración.

¡Cuántos trabajos pasó hasta encontrar quien le publicara el libro! El libro no es lo que él quería haber publicado primero: tenía coleccionadas sus poesías, en que iba lo más ingenuo y puro de su alma; tenía una serie de ensayos filosóficos, en que puso lo mejor de sus pensamientos, lo más acendrado de su estilo; tenía un tomo de cuentos, formado por “cosas” ya publicadas, muchas de las cuales le valieron felicitaciones y cartas de literatos conocidos: uno de ellos estaba dispuesto a escribirle un prólogo.

Pero el editor a quien fue a ofrecerle los versos, hombre bondadoso, le acogió muy bien, le hizo sentar, le echó paternalmente la mano por la encima del hombro y le dijo:

-“Bueno, amigo Fernández, eso está muy bien. Ya, ya he leído por ahí versos suyos. Aunque soy editor a mí me gustan mucho los versos. Como que yo también los hice en mi juventud... Pero ¡vamos a ver! ¿Usted no querrá que yo pierda el dinero? Pues, hijo, con los versos no hay defensa posible. Yo, que edité a los mejores poetas de ahora, se lo aseguro. Sólo se vende Gabriel y Galán... No, si a mí Gabriel y Galán no me gusta; pero se vende, y si hoy resucitara y me trajera un libro yo se lo publicaría a ojos cerrados. De otro poeta, no. Mis corresponsales me lo dicen. Ya ve usted si Pérez es hoy famoso; pues aquí tengo precisamente una orden de mi corresponsal de Valencia, véala usted: Obras de Pérez: de las novelas, cincuenta ejemplares; de los cuentos, cinco

ejemplares; de las poesías, cero. Así, como suena. ¿Por qué no hace usted una novela grande? Se la publico como usted quiera... No le aconsejo que haga el libro por su cuenta. Yo no se lo podría tomar, en administración, más que con el 60%, ejemplar vendido”.

Juan Fernández se va, melancólico, con sus versos debajo del brazo. Le han dicho que por 1905 o 1906 había en Madrid un editor capaz de publicar un libro de versos y hasta de dar algún dinero. Para convencerle había un medio infalible: convidarle a tomar café; llevarle a uno en que hubiera música y tocasen trozos de la ópera *Marina*. La partitura de Arrieta le enternecía de tal modo que no sabía resistirse: le proponían entonces el libro y lo aceptaba; y una vez dada su palabra no era hombre que se volviese atrás.

Con el libro de ensayos y con el de cuentos le pasó a Juan Fernández sobre poco más o menos lo mismo: -“El público no quiere libros de trozos”- le decían los editores. -“Haga usted una novela larga, una novela pasional”. Y Juan Fernández escribió su novela pasional, y le puso un título como los que se llevan: *Por qué no se enamoraba Mercedes*. No hubo discusiones; el editor estaba contentísimo:

-“Es un acierto, yo creo que es un acierto. Ya verá usted, la anunciaremos mucho y como el título es bonito... Para la cubierta encargaremos a Rivas que dibuje una chica en pijama, tendida en una cama turca... ¿No hay cama turca? Pues en el suelo, que es más elegante. Suelo, sí habrá...”

Cuando se estaba imprimiendo el libro se le arregló a Juan Fernández lo de la comedia. Una noche se encontró un recado del empresario: que vaya por allá enseguida, que tiene que hablarle. Un recado verbal, sin carta.

Pensó que sería una de tantas dilaciones y fue. El empresario le dijo, textualmente:

-“Le voy a hablar con franqueza. Hasta ayer no había leído yo *La vida honrada*. Mi lector me dijo, cuando usted me la trajo, que estaba bien; pero yo no me fio. Y no es que esté bien, de eso ya hablaremos; es que, mire usted, amigo Fernández: como patearon *Los cascabeles* y la he dado ya veinte noches trágicas, no puedo aguantar más y me encuentro sin obra. Voy a dar *La vida honrada*, pero le cambiaremos el título, porque no es de público. Además tendrá que colaborar Fulánez; ese le pone chistes a una marcha fúnebre y en su obra de usted lo que falta son chistes. Tampoco el final me gusta; pero Fulánez lo arreglará para que sea de público. Al público no hay que darle

problemas, sino risa a todo pasto. Míreme usted a mí: yo no me equivoco... Bueno, lo de *Los cascabeles* lo puse por compromiso; a ese autor no me podía negar. Conque, si usted quiere, estrenamos...". Así se le desarregló a Juan Fernández *La vida honrada* y se le arregló lo del estreno.

Ya salió a los escaparates de las librerías la novela de Juan Fernández, con una vistosa cubierta en color. Ya estrenó Juan Fernández la obra que, para el público, no es una obra de Juan Fernández, sino de Fulánez, el colaborador impuesto por el empresario. El éxito, en ambos terrenos, ha sido cabal. Juan Fernández se encuentra otra vez en el trance de elegir. ¿Cultivará el teatro, que, aun en colaboración, da mayores rendimientos? ¿Se lanzará de lleno a la novela, a escribir una cada seis meses, que, en las condiciones actuales del mercado, le permitirá vivir con holgura? Tome el partido que prefiera, y aun el de hacer ambas cosas, lo cierto es que ya las poesías se quedan para siempre en el fondo del cajón, en compañía de los ensayos filosóficos, y si los cuentos no siguen la misma suerte es porque, protegidos por las novelas, pueden aspirar a "hacer tomo", a entretener al cliente, despistándolo un poco, para lo cual se huirá en las cubiertas de poner la palabra cuento y se dará al volumen el título del primero, poniendo debajo, en caracteres muy visibles: novela. Cuando el lector advierta la artimaña ya habrá comprado el libro.

Otro momento interesante de la vida literaria de nuestro Juan es el momento del banquete. Él, que asistió a tantos, va a tener el suyo. Juan Fernández no es como ciertos colegas que organizan ellos mismos el homenaje, valiéndose de amigos de confianza. Hasta se ha resistido a aceptar toda muestra pública de consideración colectiva; pero de un lado el editor, que ve en perspectiva unos artículos y unas fotografías que servirán gratuitamente de reclamo, de otro, si Juan Fernández se casó, la alegría que tendrá su esposa y la importancia que aquello le dará ante su familia política, acaban por convencerle.

Se constituye la comisión organizadora, en que hay siempre dos o tres personas de viso, desconocidas quizá para el agasajado; se busca el restaurante más accesible; se determina el precio del cubierto, antaño de cinco o diez pesetas, hoy de quince a treinta y cinco, se pone un suelto en los principales periódicos, y, el día señalado, Juan Fernández se sienta junto a un señor que no sabe quién es, político o personaje influyente, y otro señor con quien nunca habló más de dos palabras seguidas, maestro del periodismo, en la mesa presidencial.

Se empieza a comer en silencio; pronto se animan los comensales; cuando más animados están, unos golpecitos dados con los cuchillos en las copas y unas señales de atención indican que alguien va a hablar. Ese alguien es el secretario de la comisión organizadora, para leer las adhesiones: cartas, telegramas, acaso versos jocosos. Luego las caras se vuelven hacia el maestro de periodistas. Ya saben todos que va a hablar. Ya saben todos lo que va a decir. Podrían hasta servir de apuntadores. Ya saben también que acaso se desate la ola de la elocuencia y tras el maestro de periodistas hablen dos, tres, cinco personas. No es seguro que, después de haber dado las gracias Juan Fernández, leyendo muy mal unas cuartillas escritas con emoción, no quede todavía algún orador que no se resigne a permanecer en silencio.

Viene después el imprescindible fogonazo de magnesio, la fotografía que publicarán los periódicos de la mañana siguiente, los de la noche, las revistas semanales, los colegas de provincias, en particular los de la tierra de Juan Fernández. Al homenaje de la corte seguirá el de esa tierra natal, aprovechando un viaje del escritor, o el descanso del verano; homenaje igual al de Madrid, con más discursos, y acaso con la proclamación de hijo predilecto de la ciudad, si los que mandan son amigos. Un banquete no excluye otro; se puede repetir la ceremonia, una o más veces.

Causa determinante de un banquete puede ser no ya el libro o la comedia de Juan Fernández, sino el premio que Juan Fernández haya obtenido por la novela o la comedia. Sin la profusión de otros países, en España hay unos cuantos premios literarios que despiertan la ambición. La Academia española concede, todos los años, el Premio Fastenrath, instituido por la viuda del hispanófilo alemán Johannes Fastenrath, el cual dejó en su testamento otro premio para las letras catalanas. El castellano es de 2.000 pesetas, y se da, alternativamente, a obras ya de uno ya de otro género literario. El premio Cortina, bienal, reservado a las obras dramáticas que se presenten a concurso, representadas, impresas o manuscritas, lo concede también la Real Academia Española, así como el premio Chirel, anual y más importante, destinado a artículos periodísticos.

De este mismo género es el premio Mariano de Cavia, importante 5.000 pesetas, instituido en recuerdo del periodista aragonés que le da nombre por el diario *ABC*. Más importante, por la cuantía, es el de la Grandeza de España, no exclusivamente para obras literarias, y tanto por la cuantía como por la significación es el de los Concursos Nacionales que suelen asignar a la literatura de seis a diez mil pesetas, para uno o dos premios. El Ateneo ofrece también, de dos en dos años, un premio Charro Hidalgo,

llamado así en memoria de su fundador, que recompensa con dos mil pesetas un trabajo, tampoco exclusivamente de literatura.

A estos concursos periodísticos hay que añadir los que limitando el tema a la investigación erudita, abren la Academia Española o la Biblioteca Nacional y los excepcionales de un diario, de una revista, una casa editora, que suelen ser muy concurridos.

Raro será que Juan Fernández no obtenga en su carrera literaria uno de estos premios. Los de la Academia le dejan en muy buena situación para el día en que, ya maduro, se crea con títulos suficientes para aspirar a un sillón vacante.

El límite oficial de la vida literaria española está en la Academia. La Academia es rica. Tiene rentas propias. Paga buenas asistencias. Entrega trabajos especiales. Da, ante todo, consideración social. Los académicos, por serlo, pueden presidir tribunales de exámenes, con dietas decorosas. Si sus libros no se venden, no se venderán tampoco porque sean académicos; pero si se venden, por ser académicos se venderán mejor.

Supongamos que Juan Fernández quiere ser académico. Si no ha sido más que escritor la tarea se le presentará difícil. Si es catedrático, hombre de ciencia, sobre todo si ha intervenido en política le será mucho más hacedero. Ante todo deberá contar con amigos dentro de la Academia. Puede presentarse solo, en solicitud firmada por él mismo, que exponga sus méritos; pueden presentarle personas ajenas a la corporación; lo mejor, sin embargo, será que le presenten tres o más académicos.

En este caso, una derrota puede servirle para triunfar en la elección siguiente. Démosle ya por electo.

¡Gran día el de la recepción! La Academia abrirá su puerta del jardinillo que da a la calle de Alarcón, habitualmente cerrada. Pondrá colgadura en sus balcones y hará ondear, sobre el frontón, la bandera nacional. Se llenarán silenciosamente de un público uniforme, en el que abundará el hábito eclesiástico, la sala y las tribunas. El sol de la tarde hará lucir los colores de las dos vidrieras que, sobre el estrado, representan a la Elocuencia y a la Poesía. Menos brillantes, Felipe V, el fundador de la Academia, y Cervantes, desde sus marcos, mostrarán su sonrisa y su ceño sobre la respetable cabeza blanca del Director, que estará en la presidencia con el traje académico, gris con adornos verdes, entre unos obispos, unos ministros o generales y los académicos con cargo, entre ellos el secretario, también de uniforme. Los restantes académicos y los correspondientes o los miembros de otras academias estarán en los sillones del estrado,

de frac.

Frente a frente, Juan Fernández y su padrino, encargado de contestarle en nombre de la Academia, tendrán, a uno y otro lado de la escalinata de acceso, su sillón, su mesita con un vaso de agua, y en la mano sendos ejemplares del discurso impreso, que se repartirá gratuitamente a la salida. Lo leerán, por turno, y por muy bien que lo lean siempre parecerá que lo leen mal, por lo deficiente de las condiciones acústicas del salón. Acabada la lectura se impondrá la medalla al nuevo académico, se llenará el estrado de amigos deseosos de felicitarle y luego, el fotógrafo, hará en la sala de juntas la inevitable fotografía: el neófito, su padrino, -el director de la Academia, algún obispo, algún académico que voluntariamente se acerca...

Dije que a Juan Fernández, si es solo escritor, le será difícil el acceso a la Academia. Y en efecto, bastará, para convencerse, examinar la lista de los Académicos actuales impresa al frente del Diccionario que acaba de salir a luz.

Hay treinta y seis académicos. Con títulos puramente literarios son muy pocos los que están. La erudición allí tiene sus mejores nombres: Menéndez Pidal, Rodríguez Marín, Asín Palacios, Bonilla, Cotarelo. De los géneros que se llaman de creación, el lírico, narrativo, el dramático, sólo éste ha conseguido representación numerosa: por autores dramáticos hay en la Academia ocho individuos. Cuatro que podríamos llamar jubilados, don Eugenio Sellés, don Leopoldo Cano, don Pedro de Novo y Colson y don Miguel Echegaray y cuatro en activo, don Serafín Álvarez Quintero, su hermano don Joaquín, don Manuel Linares Rivas y don Jacinto Benavente, este último no recibido aún, a pesar de haber sido elegido hace varios años. La novela solo da hoy a la Academia tres nombres: don Armando Palacio Valdés, don Ricardo León y don Emilio Gutiérrez Gamero. La poesía uno: don Manuel de Sandoval.

Otros académicos han escrito poesías, han compuesto novelas, pero están en la Academia por otros conceptos, por especialistas en una materia -utilísimos en la confección del diccionario- por su significación social o por políticos. La crítica militante da dos nombres: don Julio Casares y don Eduardo Gómez de Baquero. Como escritor puro, aunque sabe Dios hasta qué punto hay que agradecerse a la política, tiene un sillón Azorín.

He nombrado a veinte académicos. Recuérdese que hay diez y seis más. Todos tienen títulos para ser, si no de la Academia Española de otra Academia, de la Historia o de Bellas Artes de San Fernando, de Ciencias Morales y Políticas o de Ciencias Exactas

Físicas y Naturales y algunos, efectivamente, lo son. Pero, después de todo no importa que haya en una Academia, que es cosa esencialmente decorativa, mucho elemento decorativo. Aun no han entrado los generales, como en Francia. Será preciso ir pensando en ello.

Cuando Juan Fernández haya entrado en la Academia Española quizá se considere jubilado, quizá quiera seguir en activo. Entonces tendrá una manera de tomar el pulso a la opinión, una manera casi infalible. Si le llaman “el ilustre novelista” puede producir todavía; si le llaman “el ilustre académico” puede dar su carrera por terminada. De una o de otra suerte, la habrá coronado con el máximo éxito oficial, que, si no es compañero indisoluble del otro éxito, del éxito ante al público, noblemente logrado, no es, de ningún modo, incompatible con él.

Advierto que a seguir paso a paso y de triunfo en triunfo la carrera de Juan Fernández nada he dicho de sus amistades y relaciones literarias. Juan Fernández ha tenido su grupo diario, su núcleo de admiradores, su apoyo para ir a la Academia. Pero ¿y sus enemigos? La enemistad, en literatura, es en todas partes parecida. Todos los idiomas han de tener un proverbio análogo al que dice: “¿Quién es tu enemigo? El de tu oficio”. No hecho expresamente para literatos, suele tener en ellos plena confirmación. Enemistad que no excluye el elogio público, la palmada en el hombro, el abrazo en el momento de la victoria. La enemistad literaria reviste por lo general entre nosotros las formas más corteses. Cuando los ánimos se encrespan y la polémica surge, se pierden esas formas pero es que, bajo la corteza literaria, hay otro sentimiento: de una parte impaciencia de llegar, de otra un desdén mal escondido, de las dos, acaso mutuas antipatías personales.

Mas el elogio, el “bombo”, para llamarlo con su palabra técnica, florece abundantemente en el jardín de las letras españolas, de tal modo que llega a decirse que no hay crítica; y cuando alguien se empeña en demostrar que puede haber crítica sin denuesto, cortés en la forma y seria en el fondo, el mal aconsejado crítico que tal emprende no tarda en cobrar forma de ser inhumano, de espíritu rencoroso y malévolos.

La crítica podría ser aún “vida literaria”. El “bombo” y su contrapartida el denuesto no son sino parada y guerra literarias. Milicia es la vida del escritor en sus relaciones con los compañeros. Ha de estar siempre apercebido para la defensa, como no lo esté para el ataque.

Observo también que el cuadro en que procuré destacar la figura de mi Juan

Fernández es bastante oscuro de tonos. Mas como he tomado la vida literaria en su término medio, ha salido así y no consiente rectificación. El término medio es muy mezquino. Para hallar atmósfera más pura tenemos que pasar, de esa media abstracta, a las personalidades concretas, de la crónica a la biografía.

Salta a los ojos que las características aquí esbozadas no podrían aplicarse a los hombres que hoy sobresalen, en uno u otro género. No se hizo para ellos la expresión “vida literaria”. Podrán coincidir un instante, en cualquiera de las etapas de su carrera, con la plebe del oficio; pero su vida es suya propia, toda entregada al espíritu, con mucho de satisfacción momentánea que sacrificar, y, en cambio, con muchos deleites íntimos, perennes, desconocidos que gozar.

Sólo he hablado de letras y literatos, y al comienzo anuncié que hablaría asimismo de la vida artística. En realidad, mi Juan Fernández hubiera podido ser pintor, escultor o músico, lo mismo que fue novelista o autor dramático. Las mismas luchas, los mismos grupos, exposiciones en lugar de estrenos, encargos en lugar de novelas. Si fuera pintor de moda o escultor de monumentos ganaría más que como literato; si músico, menos, como no compusiera música de zarzuelilla popular, que entonces pronto se haría de oro. Al final, la Academia de San Fernando le tendería los dorados brazos de un sillón.

Las condiciones de vida del que entre nosotros cultiva un arte, sea cual fuere, son muy semejantes. Pero ya no se puede repetir con verdad lo que decía en 1837 don Ramón de Mesonero Romanos en sus *Escenas Matritenses*: “Y, a la verdad, ¿qué es un literato, meramente literato, en nuestra España? Una planta exótica, a quien ningún árbol presta su sombra; ave que pasa sin anidar; espíritu sin forma ni color; llama que se consume por alumbrar a los demás; astro, en fin, desprendido del cielo en una tierra ingrata, que no conoce su valor”. Éstos son romanticismos de aquellos días románticos. Hoy, con el trabajo literario se puede vivir, que no es poco, si se cultivan los géneros menos populares ejerciendo a la vez una profesión. Si se escriben novelas, se puede tener una casa modesta en las afueras de la población y un automóvil Ford para venir a Madrid. Si se estrenan comedias de risa o zarzuelas, se puede reunir un pequeño capital. Pero sería inútil buscar en las letras y en las artes los caminos de la Plutocracia. Apolo prometió a los poetas el laurel; si además les hubiese prometido el oro, la carrera artística sería una verdadera ganga.