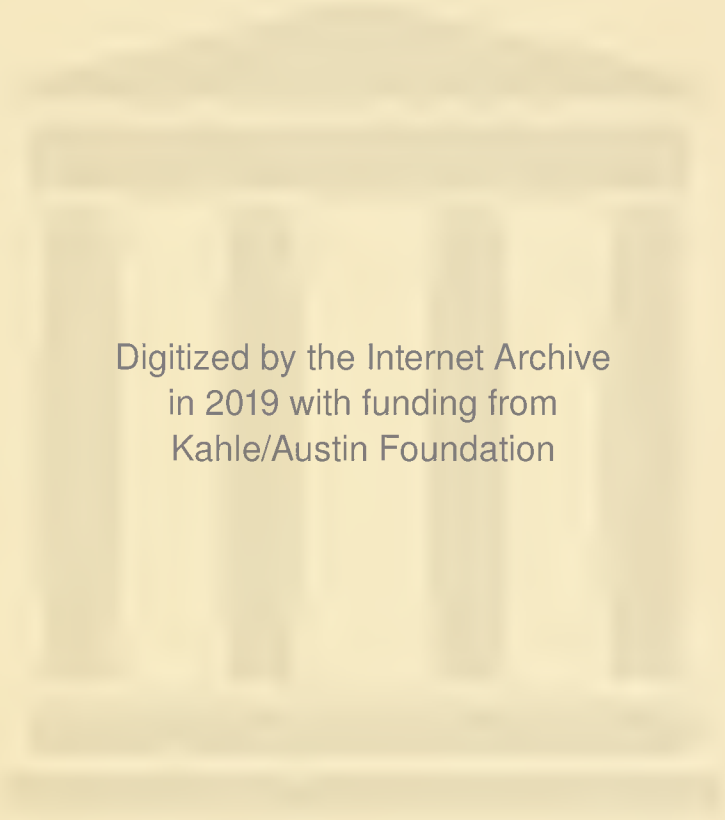
NUNC COGNOSCO EX PARTE

TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/cuatropoetasespa0000alon

CUATRO POETAS ESPAÑOLES

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

DIRIGIDA POR DAMASO ALONSO

VII. CAMPO ABIERTO

DAMASO ALONSO

CUATRO POETAS ESPAÑOLES

(GARCILASO - GONGORA - MARAGALL - ANTONIO MACHADO)

EDITORIAL GREDOS

© Editorial Gredos, Madrid, 1962.

N.º Registro: 6885-61. — Depósito legal: M. 13740-1961

Gráficas Cóndor, S. A. — Aviador Lindbergh, 5. — Madrid 1655-62

ONULP

DEDICATORIA

32543

A RAFAEL LAPESA, ALUMBRADOR DE LOS CAMINOS ESTETICOS DE GARCILASO

PROLOGO

Las cuatro partes de este librito se habían juntado —parecía— por casualidad. Y sólo después de verlas juntas comprendí que una secreta fuerza coalescente las había guiado. El libro resultaba, era, hasta cierto punto, autobiográfico. Veía mi vida reflejada en sus poetas: cuatro escalones de mi vida, cuatro grados de mi experiencia poética, de mi ascensión hacia la poesía.

No me había dado cuenta, y todo se me reveló al notar una coincidencia entre tres de los cuatro ensayos. Quise primero corregirla, como inútil reiteración: en los tres me había sentido llevado a hablar de mi descubrimiento —al final de mi adolescencia— del mundo de la poesía; y en los tres el punto de partida era el año 1916. Verano de 1916, tierras sorianas, una alta y breve meseta, y en ella —medio ruinas y medio pueblo moribundo— Medinaceli. Allí ocurrió ese hecho decisivo en mi vida: el encontrarme con la poesía de Rubén Darío.

Fue una revelación, y era un peligro. Precisamente lo que en este libro se ha ido a reunir son cuatro peldaños —y quizá los esenciales— de mi liberación del encanto que, adolescente, me podía retener en el modernismo.

El primer escalón (aunque en este libro sea el postrero) se llama Antonio Machado. También va ligado a un pueblo de Castilla, las Navas del Marqués. Ahora voy viendo cómo todo resultó perfectamente guiado: yo —por culpa de mis maestros de literatura— llegaba a Rubén Darío con retraso; pasar por su mundo, exterior y suntuoso, me era indispensable; ahora salía de él gracias a la ascética humildad del verso de Machado.

Un segundo escalón me lleva al año 1918-1919, y también está vinculado a un bello recuerdo: el primero de mis casi dos años vividos a la sombra del monasterio del Escorial; allí tuve el primer conocimiento de la poesía de Maragall y traduje algunos de sus poemas.

El tercer hecho decisivo fue mi lectura de la poesía de Góngora: también está intensamente unido en mi alma al sitio donde ocurrió: la vieja ciudad universitaria de Cambridge, en Inglaterra, en el año 1923-1924. Un sentimiento de justicia me llevó a la defensa del poeta proscrito. De ahí se han derivado muchas consecuencias importantes para mi vida, no todas buenas (pero no es éste lugar para explicarlo).

Medinaceli, las Navas del Marqués, el Escorial, Cambridge; qué suerte he tenido, en qué sitios tan hermosos, intensos, excitantes, me ha sido dado vivir. Los cuatro me han visto, muchacho solitario, pasear con un libro. Aquella lectura lenta, sabrosa —con cuánto tiempo por delante—, que ahora me está prohibida. Mi espíritu se nutría del libro, pero recibía continuos mensajes de la naturaleza y de la vida que me rodeaban. ¡Cómo se los quiere, cómo nuestra alma está llena de agradecimiento —aun sin confesárselo,

aun sin conciencia de que así sea— hacia esos lugares donde nuestro espíritu se nutrió de paisaje, ya en altas y resecas vistillas, o ya a través de arboledas neblinosas, y se serenó de orden y tradición, con la norma exacta de la arquitectura!

Y es, precisamente, el poeta que aquí figura el primero —Garcilaso— aquel que, en mi vida, no puedo situar en año ni en lugar determinado: mi intuición personal de su poesía se ha ido formando lentamente desde los años escolares hasta hoy. Pero también ha sido una experiencia muy intensa en mi conocimiento poético: casi se ha situado en el centro de él, como punto de relación fijo, inmovible, centro de coordenadas de todo, tan lleno de espíritu y de emoción como de aquietadora belleza. Porque es que todos estos conocimientos o descubrimientos se reinfluyen mutuamente, en mí, es decir, me forman un sistema.

* * *

Tres de estos escritores (Garcilaso, Maragall y Antonio Machado) han sido considerados aquí en algunos de los rasgos que —según mi intuición personal— son esenciales para su comprensión poética. He escrito tanto sobre el cuarto —Góngora— que un enfoque de ese tipo me era imposible.

Y hay otra razón: Góngora, grande y extraordinario poeta, no es —contra lo que mucha gente cree—, fundamentalmente, un poeta "mío" (los otros tres sí lo son). Me era más interesante mostrar la reacción del mundo ante Góngora, y por qué causas mi generación (y yo mismo) nos propusimos iluminar e in-

tensificar esa reacción en el año 1927, tercer centenario de la muerte del poeta; y cuál pienso yo que debería ser nuestra posición, avanzados ya por el declive de esta segunda mitad del siglo XX, respecto a este "cordobés universal" (dicho con sello "J. R. J.") que a principios del XVII quiso ensanchar las posibilidades expresivas del habla de los hombres.

I

EL DESTINO DE GARCILASO

Una cuesta pedregosa en la ciudad de Toledo. Bajáis por esa cuesta, dobláis a mano derecha: una esquina. Es la esquina de un viejo palacio arruinado.

En ese palacio, entonces en todo su esplendor, un día del año 1501 —antes se creía que del 1503, pero 1501 parece más probable— se escucharon tiernos vagidos. Una nueva vida: la inminencia de un destino. El destino de esa nueva vida iba a ser sencillamente éste: inaugurar la nueva literatura española; es decir, lejos de la torpeza de expresión, de la rudeza idiomática de la Edad Media, inaugurar esta fluencia que había de tener la literatura de España y de Hispanoamérica, esta continuidad literaria que llega hasta la segunda mitad del siglo XX, en que escribo.

AUGURIOS EN SANGRE Y NOMBRE

Los antecedentes, los augurios, eran bien favorables. A la rama paterna del niño que ahora nacía pertenecía el Marqués de Santillana, el culto poeta de la

primera mitad del siglo XV; y por la rama materna, Fernán Pérez de Guzmán, prosista de profunda realidad psicológica en los retratos que nos ha dejado de famosos personajes.

Y hay, además, el augurio del nombre. Porque al recién nacido se le puso por nombre *García*, nombre que la costumbre castellana solía soldar con los apellidos: Garcipérez, Garcisánchez; en esta ocasión con el apellido Lasso: Garcilasso (en el siglo XVI se escribía con dos *eses*). Garcilaso es, para nuestros oídos románicos, un bonito nombre, un nombre bien compensado, armonizado en sus dos partes. Entre esas dos partes, vocales y consonantes juegan graciosos juegos. Las consonantes son suaves, matizadas. Las vocales: *á-i/á-o*. Entre esas vocales hay, pues, una repetición y una variación; repetición y variación es el principio de la música.

Y hay en el nombre, para gentes de lengua española, una representación evocada: la última parte, *laso* [1], evoca un delicioso cansancio, suave laxitud de amor y de nostalgia. Mas la primera, *Garci*, trae a nuestra mente la representación de la *garza*, todo el ímpetu ascendente de la blanca garza coronadora.

Y hay, además, el destino de los nombres: Garcilaso de la Vega es el nombre completo del niño que nace. Y este nombre traía ya a los españoles la evocación de una estela de heroísmo. Un Garcilaso de la Vega —allá los historiadores lo discutan— habría dejado en la guerra de Granada una memoria de fabulosas hazañas. ¿Será, pues, un guerrero el niño que ahora nace?

Sí, este niño había de ser un guerrero. Pero su destino esencial era otro.

LA DIVISORIA DE LAS AGUAS EN ITALIA, ESPAÑA, FRANCIA

Hay un momento en la historia de Europa en que se parten las aguas del desarrollo cultural de cada nación. Colocados en ese punto, vemos refluir las unas hacia la Edad Media. Apenas las vemos nuestras, lejanas, rudas. Pero desde ese mismo punto vemos fluir hacia nosotros las aguas de los tiempos nuevos, toda la cultura moderna de cada país. Este punto de división de las aguas entre cultura de la Edad Media y de la Edad Moderna es distinto para cada pueblo de Europa.

De las grandes lenguas románicas, la que primero salta a su modo moderno es el italiano, de fines del siglo XIII a mediados del XIV (Dante, Petrarca, Boccaccio).

Francia es, seguramente, la tercera (la "Pléiade" sólo se desarrolla a partir de 1550) [2].

España es la segunda, y ese momento crítico de nuestra cultura se corresponde con la primera mitad del siglo XVI, mucho más exactamente, con el reinado español de Carlos I de España y V de Alemania (1517-1556). Lo que se lee, a partir de esa época, ya es nuestro, lengua moderna, sensibilidad moderna; ya es nuestro, y no medieval.

DE LA EDAD MEDIA A LA MODERNA, EN LITERATURA ESPAÑOLA

La literatura medieval española había terminado a fines del siglo XV, con una obra de extraordinaria intensidad humana, *La Celestina*. La literatura española va a tener muchos éxitos internacionales durante

los siglos XVI y XVII. *La Celestina,* traducida pronto a las principales lenguas europeas, es el primero de esos grandes éxitos internacionales. En *La Celestina,* en la que ciertamente hay muchos elementos renacentistas, lo predominante es lo medieval; en lenguaje, en técnica, en representación de la vida. *La Celestina* es como un resumen intensificado y potencializado de toda la línea de desarrollo del realismo español medieval.

La siguiente gran obra de prosa de ficción, y también gran éxito universal de las letras españolas, es el *Lazarillo de Tormes,* que se publica, notémoslo bien, en el año 1554. Es decir, cuando el reinado de Carlos V está tocando a su fin. Dos años más, y el Emperador abdica y se retira a Yuste, para morir en 1558. Y entre el *Lazarillo de Tormes* y *La Celestina* hay una separación de espacio estelar: *La Celestina* resume y corona la literatura de ficción medieval. El *Lazarillo de Tormes* inaugura la literatura novelesca de los tiempos modernos, no sólo la de España, sino la de todo el mundo. Este librito, que pinta con prodigiosa luz real y profunda penetración psicológica las desventuras de un pobrecito niño, que las pinta lleno de simpatía hacia el personaje, y de comprensión para él, tiene ya la perspectiva estética de toda la novela moderna, de Cervantes á Dickens y aun hasta nuestros mismos días.

Contemplemos aún el enorme intervalo. Antes del reinado de Carlos V, literatura medieval; a fines del reinado de Carlos V, un libro que es ya literatura moderna, literatura moderna española y literatura moderna europea.

Este viraje, importantísimo, de las letras españolas en menos de cuarenta años se produce por la confluencia de una serie de causas y aun de instrumentos humanos: la imprenta ha sido introducida hace poco; los humanistas italianos son ahora conocidos en España; las aventuras imperiales llevan a muchos españoles por toda Europa y, sobre todo, a Italia; el movimiento erasmista, con todo lo que tiene de refinamiento crítico y de precisión intelectual, gana muchos partidarios en la Península Ibérica. Es momento de ebullición, y en la ebullición hay muchas cosas confusas: el teatro está pugnando por encontrar su molde, pero no lo consigue, por ahora, a pesar del genio del portugués Gil Vicente, a pesar del realismo del teatro vicentino y del de Torres Naharro. Otros éxitos del reinado de Carlos V son, se diría, equivocaciones del destino: la novela caballeresca española, por ejemplo, era una nueva modelación de viejos temas medievales: había, se podría decir, estallado, con el *Amadís* y el *Palmerín*, pocos años antes de comenzar a reinar Carlos V, y durante el reinado de éste prolifera enormemente y tiene increíble difusión en traducciones y continuaciones en Europa. Otro gran éxito europeo de la literatura española en este momento es la novela sentimental española, la de Diego de San Pedro y la de Juan de Flores, que tantas traducciones tienen a lenguas europeas durante el reinado de Carlos V. Pero tanto la novela caballeresca como la novela sentimental se extinguen rápidamente a lo largo del siglo XVI, son últimas llamaradas de medievalidad, vacilaciones y zig-zags que hace la curva de los tiempos en su instante crítico. Es decir, durante el reinado de Carlos V, todavía confluyen y se entre-

mezclan confusamente las aguas medievales, próximas a su extinción, y las aguas nacientes, borboteantes, de la literatura de los tiempos modernos.

Otro de los grandes éxitos de la literatura española durante el reinado de Carlos V es el del famoso Obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara. Sus obras, repetidas especialmente fuera de España en innumerables ediciones y traducciones, tuvieron una difusión fantástica, verdaderamente increíble; se ha dicho, y posiblemente con razón, que su popularidad europea en el siglo XVI sólo fue inferior a la de la Biblia. Precisamente sobre este autor se ha planteado hace años la discusión acerca de lo que era en él lo predominante, si Edad Media o si Renacimiento, y se ha querido contestar, quizá con parcialidad, a favor de la Edad Media. Pero el hecho de que se pueda plantear esa pregunta, ya está indicando que podemos buscar en él las dos perspectivas.

Estos grandes éxitos internacionales de España, en la época de Carlos V, la novela caballeresca, la novela sentimental y Fray Antonio de Guevara, aunque tuvieran en distintas proporciones algo o mucho de Edad Media, no habrían podido ser tales éxitos si no hubieran tenido también mucho que ilusionaba o excitaba la sensibilidad europea de la primera mitad del siglo XVI, algo que la fantasía internacional de entonces, siempre ganosa de novedades, consideró muy de aquel momento.

Pero si ahora miramos en resumen, y tratamos desde nuestro siglo XX de poner orden, aunque sea menester algo de violencia, en lo confuso, vemos partirse nítidamente el campo: a un lado, como símbolo, *La Celestina,* inmediatamente anterior al reinado de

Carlos V, resumen o condensación genial de un mundo que acaba. Al otro, en los últimos años del reinado de Carlos V, el *Lazarillo de Tormes* (1554): una técnica, un lenguaje, una interpretación de la vida, una sensibilidad que son ya los de los europeos de los tiempos modernos.

El cambio que se opera en las letras españolas en el reinado de Carlos V es el más importante de la literatura de España y —con el arrollador influjo de lo español en aquel siglo— tiene enorme trascendencia para toda la literatura del mundo.

GARCILASO, SIMBOLO DE LO MODERNO, DE LO NUESTRO

Si yo fuera a condensar o simbolizar humanamente ese cambio elegiría dos nombres: en lo que toca al criterio lingüístico, a la fijación del castellano que hablan aún hoy los españoles, el símbolo sería Juan de Valdés, muerto en 1541, autor del *Diálogo de la Lengua,* el código del nuevo hablar, es decir, el hito que, del lado gramatical, señala la partición de las aguas del idioma medieval y del moderno. Y en lo que toca a creación artística, yo lo simbolizaría en la figura de Garcilaso de la Vega, en quien se juntan la realización de ese nuevo idioma, la realización más clara, más nítida, más suave y próxima a nosotros, y una nueva sensibilidad, una autenticidad de voz poética. Y quiso el destino, su destino, que este símbolo viviente de la mutación de las letras en el reinado del Emperador, tuviera él también su vida humana íntimamente asociada, no sólo a las empresas imperiales, sino aun a la propia vida de Carlos V.

DESTINO FAMILIAR

Esperaba a Garcilaso como a sus antecesores —era una nobilísima familia— el fácil servicio del Palacio Real. En 1520 es nombrado *contino,* cargo de gran proximidad al Emperador, pues los *continos* eran servidores nobles para la atención del Palacio y la defensa de la persona real.

Pero una sombra se proyecta sobre la vida de Garcilaso. Su hermano don Pedro Laso se ha enemistado con el Emperador y es desterrado a Gibraltar. Don Pedro desobedece, se queda en Toledo. Ha comenzado una terrible división de España: han comenzado las Comunidades. ¿Va a vivir, acaso, España otro nuevo siglo XV de desgarros interiores?

Porque es que las Comunidades son —si queremos proseguir la imagen de la partición de las aguas entre lo medieval y lo moderno— como una postrer llamarada de medievalismo. Lejos de mí, el querer hacer un juicio valorativo del movimiento de las Comunidades. No me atrevería a decir si lo que en aquella guerra fue derrotado por Carlos V era mejor o peor que lo que venció. Quiero sólo señalar que así como en lo literario hay elementos que son del tiempo viejo y aún rebullen —novela caballeresca, farsas dramáticas, etcétera—, en lo político las Comunidades son un revivir de algo antiguo que iba en seguida —tras la victoria de Villalar— a desaparecer durante varios siglos.

Pero las Comunidades no partieron el destino de Garcilaso. La división de España se reflejó en un desgarro dentro de la misma familia de Garcilaso. Don Pedro Laso se declaró por las Comunidades; Garcilaso por el Emperador.

EL DESTINO ESENCIAL DE GARCILASO

Estamos hablando de destino, pero ése no era el destino, digamos, esencial, de Garcilaso; el destino esencial había de consistir en ser él quien nos diera en su poesía la primera imagen y muy nítida, muy depurada y traspasada de sentimiento, de la nueva literatura española. Por eso, le hemos elegido aquí como el símbolo del mayor estirón de nuestras letras. Y lo que tenemos que hacer ahora es ver cómo se tejió el destino literario de Garcilaso, cómo se trenzaron las múltiples condiciones personales y nacionales que le habían de convertir en el transformador de las letras de España.

Sin su destino esencial, Garcilaso no habría pasado de ser un culto caballero de la Casa del César.

LA CRIATURA GARCILASO ANTES DE LAS SEÑALES DE SU DESTINO

Era un buen mozo, de una "hermosura verdaderamente viril". Había aprendido su latín. Era "gentil músico de arpa", y para completar todas estas perfecciones de un caballero culto, hacía versos, como otros jóvenes de la Corte, como los hacía un gran amigo de Garcilaso, que se llamaba Juan Boscán. Eran versos según la tradición de los últimos cancioneros de la Edad Media: galanura, juegos de conceptos y trivialidad.

Y algunas calaveradas, muy propias de caballero rico y noble. Sabemos que participa en un alboroto en 1519, en Toledo; y que tuvo una aventura con una moza de un pueblo extremeño. ¿De dónde era,

Dios mío?: el poeta, al redactar su testamento, no se acordaba si era "de La Torre o de El Almendral". Tampoco estaba muy seguro de si le debía su honestidad: "envíen allá —dice— una persona honesta y de buena conciencia que sepa de ella si yo le soy en el cargo sobredicho, e si yo le fuere en él, denle diez mil maravedís, e si fuere casada, téngase gran consideración en esta diligencia a lo que toca a su honra y a su peligro". De otros amores debió tener un don Lorenzo, hijo de ganancia, que está mencionado también en un rincón del testamento: "sea sustentado en alguna buena Universidad e aprenda Ciencias y Humanidad hasta que sepa bien en esta Facultad; e después si tuviere inclinación a ser clérigo, estudie Cánones; e si no, dése a las Leyes". Lo que Garcilaso prescribía para su hijo don Lorenzo era lo que la vida deparaba a bastardos y a segundones.

La juventud de Garcilaso no parecía presagiar más que lo que se espera para un mozo noble, rico y de brillantes dotes...

BODA, Y EL DESTINO PARECE AUSENTE

...Y un matrimonio. Porque en 1523 viene a la Corte Doña Leonor de Austria, viuda de Don Manuel de Portugal. Entre sus damas traía a Doña Elena de Zúñiga, doncella de noble familia. Y en 1525 se casan Doña Elena de Zúñiga y Garcilaso de la Vega. La dote de la dama fue de dos millones y medio de maravedises (regalo del Emperador, de Doña Leonor de Austria y del Rey de Portugal). Síntomas evidentes de que era un matrimonio de Corte y conveniencia. Todo anuncia, pues, una vida feliz, una vida normal.

No: el matrimonio tampoco tenía que ver con el destino esencial, con el señero destino de Garcilaso de la Vega.

Y aquí hay un fuerte contraste entre la vida de Garcilaso y la de su gran amigo Juan Boscán, aquel caballero de la Corte del Emperador que también hacía coplas. Juan Boscán, en sus versos, ha cantado la felicidad doméstica. Y la poesía de Boscán parece animarse o vivificarse cuando habla de la ventura de su hogar. En cambio, Doña Elena de Zúñiga está totalmente ausente de los versos de su esposo, Garcilaso de la Vega.

Pero el destino esencial de Garcilaso se tenía que cumplir: su destino era transformar nuestra poesía, transformarla en cuerpo y alma.

El destino de Garcilaso es el año 1526. Es un destino bifurcado, que viene de fuera de España, del Este y del Oeste. Del Este, Italia, le va a llegar la técnica. Del Oeste, Portugal, le va a llegar la Musa. La confluencia de estas dos llegadas, de estas dos anunciaciones o revelaciones es lo que va a hacer al poeta. Es lo que va a crear eso que el mundo entiende con el nombre de Garcilaso. Es lo que va a hacer posible que Garcilaso sea el primer nombre moderno de la literatura española.

DEL ESTE, LA TECNICA

Del Este, la técnica. La técnica no le llega directamente, sino por intermedio de su amigo Boscán. La amistad entre Garcilaso y Boscán estaba aún más estrechada por los vínculos que a uno y otro ligaban con la casa del Duque de Alba. Boscán, como Garcilaso y más abundantemente que él, practicaba la

poesía de los Cancioneros: poesía de tradición medieval, en verso de ocho sílabas, llena de conceptos y pequeñas sutilezas:

Si no os hubiera mirado,
no penara,
pero tampoco os mirara.
Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera:
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.
¿Qué viera aquel que no os viera?
¿Cuál quedara,
señora, si no os mirara?

Así cantaba Boscán. Pero a Boscán le está esperando también su destino. Su destino era mucho más modesto que el de Garcilaso: ser pieza de un engranaje.

Para que se consumara el destino de Boscán y Garcilaso faltaba otro nombre: Andrea Navagero. Andrea Navagero era un exquisito renacentista. Su libro *Il viaggio fatto in Spagna dal magnifico Andrea Navagero* es el libro de un viajero refinado. Cuenta Navagero sus andanzas por España: asistió a grandes fiestas en Sevilla (fiestas también importantes para el destino de Garcilaso); se entusiasmó —como un turista moderno (de los buenos)— en Granada.

No cuenta algo más importante que su fracasada misión diplomática (era Embajador de Venecia); otra embajada más alta y perdurable.

En 1526, estando la Corte en Granada, había encontrado Navagero a Boscán. Boscán nos refiere que Navagero le dijo "por qué no probaba en lengua cas-

tellana sonetos y otras artes de trovas usados en Italia. Y no sólo se lo dijo así livianamente, mas aún le rogó que lo hiciese". Partióse Boscán para su casa y comenzó a tentar este género de verso.

No hay caso, tal vez, en la historia de la literatura del mundo en que tan nítidamente se deslinden dos épocas. Ese día indeterminado del año 1526, reinando la Majestad Cesárea de Carlos Quinto, nació la nueva poesía española, la poesía española de la cual la de 1961 es sólo la natural y directa continuación.

Boscán nunca dominaría la nueva técnica. Pero sirve de elemento de enlace. Era necesario en el destino de Garcilaso: desde el principio consultó con éste y fue por éste animado. "Acabándomelo de aprobar con su ejemplo, porque quiso también él llevar este camino...", nos dice el propio Boscán.

Las estancias posteriores de Garcilaso en Italia contribuyeron, sin duda, mucho a perfeccionar su técnica nueva, a hacérsela adoptar para siempre. Pero el primer planteamiento del problema de la nueva forma poética le vino vía Boscán-Navagero. En aquella conversación de Granada latía todo un maravilloso mundo poético. Fue en el año 1526, en el año del destino de Garcilaso.

LO QUE LE LLEGO DE ITALIA

¿Qué era lo que llegaba de Italia? Un nuevo, maravilloso instrumento. De la Edad Media nos quedaban el octosílabo y el verso de arte mayor. El octosílabo había adquirido gran agilidad en la técnica y la trivialidad conceptuosa de los Cancioneros; había de quedar incorporado para siempre a la poesía de

España. Pero para las empresas épicas o más levantadas, la poesía española de la Edad Media empleaba el verso llamado de arte mayor, de doce sílabas, con cuatro acentos en cada verso, como una pesada ave con cuatro aletazos por renglón:

Al múy prepoténte don Juán el segúndo.

Y llegaba ahora de Italia, vía Navagero, Boscán, Garcilaso, el endecasílabo: instrumento de Cavalcanti, Gianni, Dante, Petrarca; criatura perfecta y siempre virginal, flauta y arpa, dulce violín de musical madera conmovida. ¿Qué ángel matizó la sabia alternancia de los acentos, ya en sexta, ya en cuarta y octava sílabas? ¿Quién le dio la gracia proteica de ser siempre uno, siempre vario, lánguida criatura ondulante, valle y colina a la par? Incomparable con los demás metros superiores a diez sílabas, todos ellos de música demasiado reiterante, demasiado evidente. Del mejor se podría decir lo que de la rima dice Verlaine:

ce bijou d'un sou
qui sonne faux et creux sous la lime.

Muy superior a ellos, el endecasílabo italiano tiene una gran amplitud de registro que le sirve igual para expresar escuetas verdades escatológicas (*Per me si va nella città dolente...*) que las más aéreas, las más tiernas y delicadas emociones del alma (*Tanto gentile e tanto onesta pare...*).

Maravilloso instrumento de las tres lenguas románicas no oxitónicas —italiano, español y portugués— de voz gemela y música congenial. Por él te-

nemos italianos, españoles y portugueses un destino poético común, y las emociones intercambiables.

¡Maravilloso instrumento el endecasílabo! ¿Para expresar discreteos conceptuales como en los Cancioneros? ¿Para la parte más externa del petrarquismo?

No. Del petrarquismo Garcilaso beberá en la más sincera veta humana. El nuevo verso le va a servir para expresar hondas emociones. Para ser cauce de esto que hoy llamamos poesía.

Tenía ya el instrumento. Le faltaba, para ser Garcilaso, para ser, en el tiempo, el primer poeta de los tiempos modernos, un nuevo espíritu, una honda emoción. Le hacía falta una Musa.

DEL OESTE, LA MUSA

Del Oeste vino la Musa. A fines de 1525 estaban ya concertadas las bodas de la Sacra Majestad del Emperador Carlos V con la Infanta Doña Isabel, hermana de Don Juan III de Portugal... A fines de enero fue la partida... Pocos días antes hubo un sarao en el que el gran Gil Vicente representó una de las más cortesanas de sus obras: *El templo de Apolo.*

Y partió la Infanta, acompañada muy lucidamente por el Marqués de Vila Rial, hombre cauto, meticuloso, inteligente y arrogante. Aquel que en las cartas en que informaba de su misión, dijo: "Depois que vi Castela, folgo mais de ser portugues..."

Las bodas fueron en Sevilla. Los itinerarios del destino es seguro que se cruzaron allí. Aunque no se anudaron o perfeccionaron allí. Allí estaba Navagero... Allí, probablemente, casi seguramente, Garcila-

so... Allí también, su Musa. El poeta, su técnica, su Musa... Y para completar el cuadro renacentista, allí también Baltasar Castiglione, el famoso autor del *Cortesano*.

Pero al destino le gusta retrasar la inminencia, demorar la "catástrofe", como en la técnica del "suspense" tan en boga hoy. El hilo de la técnica resbaló: Navagero se fue a Granada, y sólo en Granada tuvo lugar la histórica conversación con Boscán, indispensable para el desenlace.

El otro contacto necesario para el cumplimiento del destino, el de la Musa y el poeta, no sabemos con entera exactitud cuándo tuvo lugar.

La Musa se llamaba doña Isabel Freire. Pertenecía, según se dice, a la casa de los Duques de Braganza y venía, como dama, en el séquito portugués de la nueva Emperatriz. Esta la apreciaba tanto, que, según el testimonio de Faria y Sousa, la Infanta, antes de salir de Portugal, había dicho "que o no vendría, o la habían de dejar traer consigo a doña Isabel Freire".

¿Fue en Sevilla, en los días de una primavera doblemente temprana —primavera y Renacimiento—, con las galas y galanteos de las fiestas de Corte, donde Garcilaso vio a doña Isabel? Es lo más probable. Fuera donde fuera, aquella muchacha portuguesa era el destino de Garcilaso: su destino poético.

¿Qué encantos tenía la damita portuguesa para mover un corazón tan delicado como el del poeta? Los datos que éste nos ofrece en su poesía, no pueden ser más vagos: ojos claros, cabellos rubios, una dulce

voz: vago tipo ideal de mujer, según la estética renacentista.

¿Y qué correspondencia ofreció la damita portuguesa? Algo debió haber. Tal vez sonrisas, miradas, vaguedades, algún suspiro, alguna mano abandonada. Tal vez eso y nada más, o muy poco más... Es probable que doña Isabel fuera prudente y no olvidara que su galán —¡ay!— era casado.

Y hacia 1529, lo inesperado... O mejor, lo esperado: lo conveniente. Hacia 1529 al poeta se le casa la Musa. Para la poesía —que es, después de todo, lo único que nos importa— es muy conveniente que a los poetas se les case la Musa... Y se casa con un don Antonio de Fonseca. Era el novio de noble familia, mas, no sabemos exactamente por qué, su persona ha llegado a nosotros envuelta casi en ridículo. Le llamaban de sobrenombre "el gordo". Y Luis Zapata nos dice que "en su vida había hecho copla".

Con don Antonio de Fonseca tuvo varios hijos doña Isabel Freire. Y precisamente fue del parto del tercer hijo de lo que doña Isabel murió entre 1533 y 1534.

Si hemos de decir la verdad, hay que confesar que doña Isabel Freire fue bien poco en la vida del poeta. Hemos visto que ella muere en 1533 ó 34. Pues bien, el corazón de Garcilaso que aún en octubre de 1534 estaba libre, muy poco tiempo después está lleno de las llamas de una nueva pasión. Resulta, pues, que la presencia física de doña Isabel apenas pasó por la vida del poeta y pronto fue olvidada.

BELLEZA FORMAL Y EMOCION EN LA POESIA DE GARCILASO

Y aquí entra, precisamente, lo extraordinario. Porque Garcilaso es con frecuencia un poeta perfecto, exacto, con una capacidad descriptiva totalmente nueva. Por ejemplo, es un poeta del movimiento, un pintor del movimiento, como él mismo nos dice en unos versos suyos:

> El veloz movimiento parecía
> que pintado se vía ante los ojos.

Y así, su verso unas veces nos pinta, como metiéndonos por los ojos —cinematográficamente— cómo mueve, esparce y desordena el cabello rubio de una muchacha un viento primaveral:

> en tanto que el cabello, que en la vena
> del oro se escogió, con vuelo presto,
> por el hermoso cuello, blanco, enhiesto,
> el viento mueve, esparce y desordena...

Otras veces vemos —y también tendríamos que pensar en imagen de cine— cómo los blancos miembros de una ninfa fugitiva, Dafne, están metamorfoseándose en ramas verdes, bullentes aún, carne y sangre, y ya transformados en materia vegetal:

> A Dafne ya los brazos le crecían
> y en luengos ramos vueltos se mostraban;
> en verdes hojas vi que se tornaban
> los cabellos que al oro oscurecían.
> De áspera corteza se cubrían
> los tiernos miembros, que aún bullendo
> [estaban;

los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

O bien nos pinta el manar de una fuente, tan serena, que sólo por el punto mismo donde brota de la tierra se adivina el nacer del agua, en un movimiento de la fina arena del fondo —y parece que vemos la transparencia, la nitidez, el pequeño bullir de las arenillas—:

el arena, que de oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua se bullía,

o bien nos describe las aguas tranquilas de un ancho río, que fluye con tanta mansedumbre que los ojos no pueden adivinar hacia dónde camina —y nos llega al fondo del alma la húmeda y aquietadora belleza del paisaje—:

Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.

Todo esto es hermosura objetiva, que el arte de Garcilaso apresa con una capacidad de reproducción, de expresión vívida, y se diría que totalmente personal, cual pocas veces aun en aquella magnífica época europea del Renacimiento se podría encontrar. Detengámonos un instante en esta belleza. ¿Dónde está ya la Edad Media? Este ser que habla está a nuestro lado, es un contemporáneo, participa con nosotros en la lengua del tiempo moderno. Su habla es nuestra

habla. El castellano ha llegado con él a su máxima flexibilidad, a su máxima capacidad de expresión.

Pero hay más aún: eso es sólo belleza, y el fin último de la literatura moderna es la emoción: también aquí es Garcilaso un contemporáneo nuestro. Porque hay otro Garcilaso, hay otros pasajes de Garcilaso, en donde, con esa misma capacidad de condensación y de virginal intuición, se junta algo prodigioso que es nuevo, creo, en literatura europea: es que sentimos que por detrás de las palabras hay un desgarro de emoción, un borboteo represado como de lágrimas que quieren salir; y sentimos ese querer brotar, en algo como un temblor, como una vibración íntima del verso. Y esto ocurre, precisamente, cuando la presencia de doña Isabel Freire, de la dama que pasó tan rápidamente por la vida del poeta, está en el poema, cuando el poeta nos la evoca en sus versos. Hay que leer, para esto, algunos de los sonetos que Garcilaso le dedicó a ella, ya muerta, y que con algunos del portugués Camoens, constituyen, a mi juicio, la superación europea de todo el petrarquismo. Una infinita nostalgia y una dulce esperanza late en el corazón del poeta, que deposita flores y vierte lágrimas sobre la tumba de la amada, teniéndose que consolar con eso, hasta aquel día en que —nos dice—:

> aquella eterna noche oscura
> me cierre aquestos ojos que te vieron,
> dejándome con otros que te vean.

Y una infinita tristeza hay en aquellos temblorosos endecasílabos en los que Garcilaso nos pinta la muer-

te de doña Isabel como un cisne degollado en un prado florido:

> estaba entre la hierba degollada,
> cual queda el blanco cisne cuando pierde
> la dulce vida entre la hierba verde.

Y una infinita esperanza en aquella estrofa en que la contempla pisando el cielo con inmortales pies, y desea que se apresure el tiempo y rompa el velo de su cuerpo, y pueda estar con ella en la altura, buscando otra naturaleza, bella y eterna:

> contigo mano a mano
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos,
> donde descanse y siempre pueda verte
> ante los ojos míos,
> sin miedo y sobresalto de perderte.

Garcilaso encontró en la nueva técnica que le venía de Italia, en el endecasílabo, el instrumento, el molde formal que la poesía española había estado buscando inútilmente durante la Edad Media. Y por eso logra, por primera vez, someter la palabra castellana a la dulce violencia de la más exacta belleza formal. Pero hay algo en el verso de Garcilaso que excede toda la belleza renacentista. Hay algo que es espíritu y que tiembla, que es dolor y nos arrasa todavía hoy los ojos, que es emoción, que es alma, en una palabra, que es lo que hoy todavía llamamos poesía. Y así no solamente creó el modelo de la expresión formal del castellano para los siglos venideros,

y en este sentido es el primer poeta de los modernos moldes de la lírica, sino mucho más moderno aún, infundió en su verso un hálito de emoción, un alma. Y en este otro sentido inaugura la nueva sensibilidad en la poesía española y europea. Es el primer poeta que transmuta su propio dolor en una cadena prodigiosa; porque su dolor se hace ritmo; y en él el ritmo se hace nostalgia; y la nostalgia es una vibración imperceptible, algo como aroma o recuerdo de un aroma. Nada de esto habríamos tenido sin el paso por su vida de aquella doña Isabel que había de ser tan poco, en un sentido físico, para el poeta, tanto para la vibración de su alma. La poesía de Garcilaso, el destino esencial de Garcilaso, necesitó esa conjunción: del Este le vino la técnica; del Oeste, la Musa.

OTRAS FUERZAS, HACIA LOS DESTINOS DE GARCILASO Y DE ESPAÑA

Hay que decirlo todo: muchas cosas exteriores a Garcilaso colaboraron en hacerle lo que representa en la literatura española. No habría sido el poeta que es sin la afortunada conjunción de muchas fuerzas. Porque, ¿qué duda cabe de que él, prodigiosamente levantó como de un tranco, de repente, la lengua castellana, de un arrastre, de una postración medieval, a una extraordinaria precisión, fijación, rigor, fluidez? Y es por esta causa por la que vemos en él representada o simbolizada la gran mutación de las letras castellanas en la primera mitad del siglo XVI: porque el castellano de Garcilaso es ya el nuestro. Pero, al mismo tiempo, ¿qué duda cabe de que eso fue posible sólo porque el castellano estaba como el agua a 99 grados, en esa separación del no hervir, con relación

al hervir, pero que le faltaba solamente un punto, un pequeño impulso, para el gran hervor del Siglo de Oro, y que una serie de felices circunstancias, y aun casualidades —del Este la técnica, del Oeste la Musa—, hizo que fuera precisamente Garcilaso quien le diera ese toque decisivo y decisivamente transformador?

Y todo eso no hubiera sido posible si un gran fervor semejante, un momento auroral, o como en estos años últimos era moda decir en lenguas europeas, un momento estelar, no estuviera cuajándose también para los destinos de España: la unidad nacional conseguida; la maravillosa adquisición de tierras incógnitas y pocos años antes ni aún soñadas; las noticias de las nuevas exploraciones, de las nuevas conquistas; la participación activa en política europea; el movimiento de miles y miles de españoles por las sendas del mar, por los caminos de la tierra, por regiones apartadas y salvajes, por los pueblos más cultos de Europa y, ante todo, por Italia; la penetración del pensamiento y la forma de los humanistas; el noble impulso de Erasmo y de sus seguidores: todo esto son premisas indispensables para ese gran salto de la lengua española y de la literatura española en unos pocos años, que hemos visto simbolizado o representado por antonomasia en nuestro poeta.

EL Y EL CESAR

Fue todo en los años del reinado de Carlos V. Y es que todo lo mejor, culturalmente, de España, está movido entonces dentro del gran impulso de la política imperial, y aun muchas veces en contacto con

la misma persona del César. Este elige para su servicio a los mejores literatos o les pide su colaboración, con cargos, ya de predicadores, ya de cronistas, ya de empleados en la Cancillería imperial, etc.: entran aquí, entre otros muchos, Fray Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés, Pero Mexía... Pero quizá ninguno más ligado al Emperador que Garcilaso. Lucha por él en las Comunidades, casi un muchacho, y es herido, y vuelve a luchar en la campaña contra Francia en 1523; lucha por él en la expedición a Africa en 1535, y es herido de nuevo; lucha por él en la expedición de la Provenza, en 1536, y pierde la vida. Sirve en la Casa Imperial, desde casi la adolescencia; tanto el Emperador como la Emperatriz le encargan múltiples veces delicadas misiones; va en 1529 con el séquito del Emperador, que pasaba a Italia para ser coronado.

Sólo una vez perdió el favor del monarca. Fue en setiembre de 1531: había partido Garcilaso de España en compañía del joven Duque de Alba, para socorrer a Austria, amenazada por los turcos. Pero en una población vasca, del norte de España, se ve detenido por un Corregidor con órdenes de la Emperatriz: Garcilaso había incurrido en el enojo imperial por haber favorecido la boda de un sobrino suyo contra la voluntad de los soberanos. El Duque de Alba fue quien consiguió, parece, que pudiera continuar el viaje, pero al llegar a la Europa central se vio desterrado en una isla del Danubio [2 bis].

Don Pedro de Toledo hacía gestiones por su libertad. Como forma atenuada de destierro, se le envía a Nápoles. Afortunado castigo, porque allí, en compañía del Virrey, penetra profundamente en el Rena-

cimiento italiano. A ese destierro debemos, precisamente, el mejor Garcilaso [3].

Aparte ese eclipse del favor, es evidente que Carlos V le estimaba entre sus caballeros. Ya he dicho que el poeta perdió la vida en la campaña de Provenza, en 1536: en la escalada de una torre enemiga, los defensores arrojaron una gran piedra; la escala se partió y Garcilaso, que en un alarde de valor, trepaba sin armas defensivas, rodó herido de muerte. Existe la leyenda —me resisto a creer que sea verdad— de que el Emperador, disgustado por la muerte de su caballero, hizo matar a los defensores de la torre. He aquí, pues, al hombre en quien simbolizamos la metamorfosis de las letras españolas, en la primera mitad del siglo XVI, con su destino inextricablemente ligado a la política y a la persona del Emperador.

UN GUERRERO PACIFISTA

Notemos, porque es algo que se respiraba entre los elementos intelectuales de la Corte imperial, y en relación con el erasmismo, un hecho bien curioso: este poeta, que fue guerrero desde casi su niñez hasta su temprana muerte, era un ardiente pacifista; hay varios pasajes en sus versos, tan largos, tan claros, tan sinceros, que no pueden dejar lugar a duda: es un pacifismo con un sentido político nuevo, tan nuevo como su verso, su lengua y su sensibilidad. Esos pasajes se dirían escritos por un angustiado hombre del siglo XX. Este guerrero pacifista, de la primera mitad del siglo XVI, exclama:

> ¿A quién, ya, de nosotros el exceso
> de guerras, de peligros y destierro
> no toca, y no ha cansado el gran proceso?

He aquí que han pasado cuatro siglos y tenemos los hombres que lamentarnos aún del mismo modo.

EL Y LOS RIOS

Por la poesía de Garcilaso fluyen tres ríos: el Tajo, el Rin y el Danubio [4]; el poeta amaba los ríos. Pero otra vez vemos aquí algo semejante a lo observado cuando la sombra de doña Isabel pasa por el verso. Del Rin y del Danubio habla a veces con una belleza que la maravillosa precisión idiomática hace casi pictórica; ocurre esto en la *Egloga Segunda:* en unos cuantos versos, cuando describe su viaje con el Duque de Alba, en un barquito, por el Rin, hasta llegar a Colonia; y, luego, en un largo pasaje al narrar el descenso por el Danubio, en compañía del Duque, y después unidos ya a Carlos y al ejército que van al socorro de Viena. Pero los versos sobre el Danubio que se saben de memoria los españoles son los de aquel principio de la *Canción tercera,* cuando el poeta, desterrado en una isla danubiana —isla de bellísimo paisaje, que describe, en contraste con la soledad y angustia de su alma—, ve el fluir de las incesantes aguas del gran río:

> Con un manso rüído
> de agua corriente y clara
> cerca el Danubio una isla que pudiera
> ser lugar escogido
> para que descansara
> quien como yo estó agora no estuviera.

Y al final se dirige al río —"Danubio, río divino" le llama— y le pide que piadosamente sus aguas lleven,

por lo menos, sus quejas. Otra vez aquí vemos cómo cuando el nítido lenguaje de Garcilaso está agitado por la emoción, es cuando llega hondamente a nuestra alma. Por eso no nos puede extrañar que las descripciones del Tajo en la *Egloga Tercera* sean las de belleza más diáfana, y que en ellas un suave sentimiento como de vaga y melancólica belleza se vaya cargando de emoción, y llegue al incontenible sollozo: el Tajo comienza a ser allí descrito en un bellísimo lugar ameno, tierno y húmedo, en medio de la llanura abrasada; luego, con el paisaje de Toledo se carga de antigüedad y de historia patria; y, en fin, junto al río se describe la muerte de doña Isabel. Emoción española y recuerdo de su desgraciado amor, han colaborado en hacer estos pasajes una de las cimas de la poesía española. Y luego, al final de la Egloga, el río será ya sólo otra vez lugar ameno: una sensación de crepúsculo invade nuestra alma, que ha pasado por tanta emocionada belleza, mientras saltan los peces "con la cola azotando el agua clara" [5]. A través del aire, ya casi oscuro, llegan las zampoñas y, a veces, las voces de dos pastores.

Los poetas aman los ríos.

Hay una fluencia por el verso de Garcilaso. Hay una fluencia interior, un rastro como de melancolía, o quizá de aroma. Y hay en su verso una fluencia exterior: la lengua española, por primera vez, se dilata como un bello río. No fue, seguramente, casualidad el gusto de Garcilaso por los ríos.

Garcilaso ha fluido largamente cantando los ríos. ¿Qué son los versos, qué son los ríos? ¿Por qué la égloga se liga al fluir de unas aguas? ¿Por qué los versos fluyen como dulces ríos?

Los ríos cumplen su destino, van a lo suyo. Van bellamente a su destino [6].

II

GONGORA ENTRE SUS DOS CENTENARIOS

(1927 - 1961)

Las líneas que siguen tienen por objeto explicar de la manera más sencilla, clara y exacta posible cuál fue la posición de la juventud literaria que en el año 1927 conmemoró con entusiasta fervor el tercer centenario de la muerte de Góngora, qué consecuencias inmediatas tuvo ese entusiasmo en la esfera del arte y en la de la erudición, qué cambios ha habido en nuestra posición en estos treinta y cuatro años y cuál puede ser nuestra actitud respecto a Góngora en este 1961, en que se celebra el cuarto centenario de su nacimiento.

Me dirijo sobre todo a los jóvenes. Es probable que a las personas de mi edad que se interesen algo por la literatura, mis palabras les digan muy poco nuevo. Pero la juventud vive —por mera ley vital— vuelta de espaldas a las generaciones que inmediatamente la han precedido. Conviene que así sea; conviene que la juventud mire hacia el futuro. Conviene, sin embargo, que de vez en cuando eche una mirada al pasado, aun al que menos suele interesar a la ju-

ventud, que es el pasado inmediato: en primer lugar, porque puede cometerse el error de creer que es futuro, lo que en realidad es pasado (y aun pasado pluscuamputrefacto); y en segundo lugar, porque conviene saber qué elementos del pasado puede salvar una juventud que quiera ser a la par verdaderamente joven y constructiva de algo mejor.

La sustancia de mis palabras, puedo adelantarlo ya, va a ser precisamente ésta: en mi opinión, la posición de la juventud de 1961 ante Góngora, y lo que el arte de este poeta representa, debe ser y será, no sólo diferente, sino radicalmente distinta de la de 1927. Pero de aquel centenario y de su trascendencia salen algunas consecuencias aleccionadoras que la juventud de 1961 no puede desatender.

Debo hacer ahora una confesión personal: el destino me había reservado el deber intervenir muy activamente en el centenario de 1927; y el destino, cuando yo menos lo esperaba, cuando yo menos lo deseaba, me ha obligado de nuevo a intervenir en este de 1961 en el que estamos.

Para mí, este centenario de 1961 representa una grave molestia, y casi una catástrofe. La vida avanza, el tiempo es poco. Tenía yo trabajos en el telar, bien distantes de todo gongorismo. Cuando, de repente, zas, el condenado centenario. Y vuelta a manejar los comentaristas del siglo XVII, a comprobar o discutir fuentes, a resobar unos cuantos pasajes insolubles de las *Soledades* y del *Polifemo,* que si patatín, que si patatán, y siempre los mismos.

De los pueblos invasores, allá en el albor de la Edad Media, unos, como los francos, fueron razonables, cautelosos, pueblos se diría de espíritu bur-

gués, que no avanzaron sino sobre seguro. Otros, los visigodos (hasta que se fijaron aquí), y sobre todo los vándalos, fueron como alocados, bohemios, y se dedicaron a correr de un lado para otro. No se tomen mis palabras al pie de la letra; pero no dejaré de decir que, aunque tengo mucha admiración por los investigadores metódicos y cautelosos, lo que a mí me divierte es dar fuertes bandazos y pasar rápidamente de un campo a otro, de una perspectiva a otra. *Ma lasciatemi divertire.* Y no deja de hacerme gracia cuando veo libros monumentales —labor de una vida—, monumentalmente equivocados, de raíz. No, el volver al gongorismo juvenil, o tener que colaborar en hacerme una especie de gongorista oficial no me hacía maldita gracia.

PROLOGUILLO PERSONAL

Hay otro aspecto, muy distinto, de la cuestión. El nuevo centenario —con la sensación de haber vivido un siglo, pues he pasado del *tercer* centenario *(de la muerte)* del poeta al *cuarto (de su nacimiento)*—, el nuevo centenario me obliga a meditar sobre mi propia vida y a sacar vejeces del archivo de la memoria. Allá en el fondo de 1927, con un sol extinguido, vivo en mi imaginación, pero ya frío de tan lejano, allí está mi juventud y muchos recuerdos gratos, que toman forma de rostros amigos, unos desaparecidos para siempre, Pedro, Amado, Federico; otros, vivos, pero lejanos, Jorge, Rafael.

A veces, pues, no será posible eludir ese género "memorias" que la edad y la celebración exigen; no quisiera, sin embargo, que el disco sonara demasiado sentimental. Y aunque lo personal inevitablemente

tendrá que volver a salir una vez y otra vez, basta ahora de prólogo personal. Porque necesitamos entrar en otro prólogo, pero éste de contenido, quiero decir, temático.

GLORIA DE GONGORA EN EL SIGLO XVII

Góngora, en España, fue el asombro de su época: tenía el respeto que produce en todos el reconocimiento de la excelente, de la incomparable calidad. Sus émulos mismos sufrían su encanto y su influjo. Quevedo le odia, pero algunas veces le imita al pie de la letra. Lope, frente a Góngora, sentía una difusa conciencia de inferioridad. Lope tenía el aplauso popular, la máxima difusión que un nombre de escritor puede alcanzar; pero Lope comprendía muy bien la grandeza de Góngora, la extraordinaria calidad de su verso. Lope dirá, definiendo el arte de don Luis:

> pues tú solo pusiste al instrumento
> sobre trastes de plata, cuerdas de oro.

Góngora, en cambio, dirá de Lope de Vega y de su popular poesía,

> con razón vega, por lo siempre llana.

Cuando Góngora muere, el mismo año sale la primera edición del poeta; se le llama en la portada el "Homero español": la denominación no podía ser menos apropiada, pero es una muestra de la veneración en que se le tenía.

Toda la poesía del siglo XVII recibe sus huellas; lo mismo la de sus contemporáneos que la de las ge-

neraciones sucesivas, y durante todo el siglo se le cita como a un clásico indiscutible. El influjo y la gloria de Góngora llenan toda la América española y se propagan con increíble fuerza en Portugal. Y esta situación continúa en la primera mitad del siglo XVIII.

LA REACCION DEL SIGLO XVIII: GONGORA, LOPE, CALDERON, CORRUPTORES DEL GUSTO

La *Poética* de Luzán, publicada en 1737, tiene la originalidad y aun la valentía de adoptar una posición totalmente opuesta: para Luzán, el estilo de Góngora es "sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes"; se admira de que "los monstruos y fantasmas" de tal poeta le hubieran "adquirido, a lo menos entre los ignorantes, que son muchos —dice Luzán—, el glorioso dictado de Príncipe de los poetas líricos".

Las ideas de Luzán no fueron aceptadas sin lucha: don Juan Iriarte salió valientemente en defensa de Góngora. Pero el resto del siglo va dando la razón a Luzán. En la *Derrota de los Pedantes* de Moratín, vuelan por el aire como librotes detestables los *Comentarios de Góngora,* y la sátira de los poetas culteranos se lleva la mayor parte de la obra. Todavía hay un respeto por Góngora, el cual no aparece citado entre los poetas malos, pero tampoco entre los buenos: donde Moratín pone a Garcilaso, a Lope... y también al Conde de Rebolledo.

El juicio sobre Góngora que iba a quedar del siglo XVIII era totalmente desvalorativo. Cuando hablo de Góngora, hablo, claro está, de sus obras centrales. ¿Tendré que decir que se solían alabar las letrillas y

romances, y algunos sonetos? Cuando digo "Góngora", digo, claro está, sus obras centrales y características, aquellas en torno a las cuales ha girado siempre la polémica sobre la estética gongorina.

Sin pretender ahora una exactitud que abarque todos los casos particulares y que prevenga todos los matices, podemos decir que la crítica contraria a Góngora, ejercida por el siglo XVIII, fue sólo un aspecto particular del juicio denegador de nuestra Edad de Oro. Con salvedades, muchas veces con condenación sólo parcial, se negaba a Lope de Vega, se negaba (hasta cierto punto) a Calderón y se negaba a Góngora. Eran tipos distintos de lo que se llamaba "corrupción del gusto": Lope y Calderón habían desconocido las leyes dramáticas; Góngora había amontonado confusión y extravagancia en la lírica. En suma, se negaba nuestro Siglo de Oro.

REHABILITACION DE CALDERON Y LOPE EN EL SIGLO XIX

Y esta fue la herencia que el siglo XIX recibe del XVIII. Pero pronto van a comenzar las rehabilitaciones: el romanticismo europeo reinstaura la gloria de Calderón. La rehabilitación de Lope es un poco posterior: el genio de Lope produce ya el entusiasmo de Grillparzer (1791-1872), y en la segunda mitad del siglo tiene Lope su exaltación en España, con Menéndez Pelayo.

He aquí, pues, que en la segunda mitad del siglo XIX estaba ya restaurada, en sus dos tercios, una apreciación valorativa de la edad clásica de nuestra literatura, que había sido tan maltratada por el XVIII.

SIGLO XIX: EXACERBACION DE LA CRITICA CONTRA GONGORA

¿Y Góngora? Por lo que toca a Góngora, el siglo XIX no había rectificado las censuras del XVIII; más aún, las había agravado considerablemente.

La agravación del juicio correspondió precisamente al mayor crítico español del siglo XIX y seguramente de todos los tiempos: don Marcelino Menéndez Pelayo execró a Góngora con una furia que no habían tenido ni aun los mismos neoclásicos. Comprendemos perfectamente el juicio de Menéndez Pelayo y aun seguramente, en parte, lo seguiríamos; no creo, sin embargo, que nadie ante las *Soledades* o el *Polifemo* pudiera exclamar hoy con él: "¡Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano!" Así decía en 1884. Por desgracia, en lo que ya no podríamos de ningún modo comprenderle es en la afirmación, aún más negativa, que hizo en 1894: "Góngora... llegó en su última época al nihilismo poético, a escribir versos sin idea y sin asunto, como meras manchas de color o como mera sucesión de sonidos."

Ahí la crítica del siglo XIX se equivocaba de medio a medio: cometía un error objetivo, perfectamente demostrable. Las *Soledades* y el *Polifemo* tienen asunto, tienen un contenido lógico, preciso, exacto y lleno, al mismo tiempo, de todo el claroscuro y del trasfondo de la poesía: estas cualidades, llevadas por el poeta al último extremo del rigor, son las que precisamente hacen que la obra sea difícil. Esto está hoy demostrado y es una verdad universalmente reconocida: las *Soledades* —la obra más difícil de Góngora— han sido traducidas al inglés, al francés, al alemán: los

ilustres traductores a estas lenguas, salvo en el tropiezo con algunas dificultades invencibles, que (aunque el público no especialista tal vez lo desconozca) existen en cualquier poeta, de cualquier lengua y de cualquier país, han coincidido en dar el sentido lógico único que tiene el poema. Yo mismo he vertido las *Soledades* y el *Polifemo* a prosa castellana moderna. Ni que decir tiene cuánto pierden todas estas versiones del otro sentido, alusivo, verdaderamente poético.

EL GONGORISMO "SNOB" DE VERLAINE Y RUBEN DARIO: SUS ENORMES CONSECUENCIAS

Mientras cosas como las que hemos citado se escribían en España, con aproximada isocronía, un joven de Nicaragua, Rubén Darío, podía ver en los cafés de París a un poeta francés, que muchas veces estaba borracho, a quien le había dado por exaltar a don Luis de Góngora. Este gran poeta, Paul Verlaine, sufre en los años en que vivimos un bache notable en la crítica media francesa: "Rira bien qui rira le dernier." El gran Verlaine no sabía español: se había detenido justamente en las primeras páginas de la gramática española; pero había sentido una gran atracción por el nombre de Góngora: porque sabía que era un poeta raro, oscuro, difícil, proscrito de la literatura oficial. Verlaine había tomado el famoso último verso de las *Soledades* "a batallas de amor, campo de pluma" como lema de una de sus poesías (puedo añadir, porque nos da idea del españolismo *sui generis* de Verlaine, que otra composición suya lleva este lema: "capelli d'angeli, friandise espagnole": *capelli d'angeli*, así, en italiano, para cita española).

Y acostumbraba el gran poeta de *Sagesse* a repetir ese verso (con pésima pronunciación) del final de las *Soledades*. Otro simbolista, Moréas, saludaba a Rubén Darío, gritando "Viva don Luis de Góngora y Argote".

Este gusto extravagante, injustificado, profundamente *snob*, de Verlaine por la poesía de Góngora ha tenido unas consecuencias extraordinarias para la literatura española y para la crítica universal de nuestra poesía.

Porque el joven de Nicaragua, Rubén Darío, es el mayor poeta de lengua española hacia el año 1900: él actúa como elemento catalizador que determina el cambio total de nuestros fines y nuestros instrumentos poéticos a principios de este siglo. La poesía española —llevada por su genio— iba a reaccionar inmediatamente contra el modernismo de Rubén: pero tiene en el modernismo su origen: toda, toda la poesía española del siglo XX, hasta la de los más jóvenes de 1961.

Y este hombre, este gran poeta de Nicaragua, que causa la estupenda renovación de nuestras letras, trae a España, bebido en el simbolismo francés, el gusto por Góngora. ¿Cómo había leído Rubén Darío a Góngora? Hay que pensar que poco y mal. El único testimonio directo de conocimiento sería un soneto cuya fecha se suele apreciar mal: está en *Cantos de Vida y Esperanza*, pero se había publicado en 1899; en ese soneto quiere imitar algo el estilo gongorino: el resultado es muy mediano y por ninguna parte se ve un verdadero conocimiento de la poesía de Góngora.

Sea como fuere, la intuición esnobista de Verlaine, y la no menos fantástica de Rubén Darío, produjeron pronto un cambio de actitud del mejor público literario español en los comienzos de este siglo. Se buscaba entonces lo exquisito, lo raro, y se creía que tales cualidades se encontraban en Góngora. ¿Verdadero conocimiento de la obra de Góngora por aquellos años? Sólo puedo mencionar un artículo de Navarro Ledesma, publicado en 1903, y luego, inmediatamente, la obra de un belga, Lucien-Paul Thomas, y la de un mejicano, Alfonso Reyes, ya importantes antecedentes de la crítica posterior. Añadamos el nombre de don Miguel Artigas, autor de la primera biografía de Góngora, aún válida hoy, aunque en algunos pormenores fue rectificada por don José de la Torre y del Cerro, paciente allegador de importantes documentos que nos proporcionan muchos datos sobre la familia del gran poeta [1].

LA GENERACION DE 1927. TESTIMONIO PERSONAL

El siguiente escalón en el conocimiento de Góngora pertenece ya a la generación, de la cual formo yo parte, que, por haber hecho su aparición —como grupo— coincidiendo con el tercer centenario de la muerte del poeta, muchas veces se llama generación de 1927. Mis recuerdos personales pueden ahora servir mejor que nada como punto de referencia segura.

Terminé el bachillerato en 1914. En las clases de Preceptiva y de Historia de la Literatura no se nos había hablado de Rubén Darío ni del modernismo, o todo lo más para execrarlos como pura extravagancia. No se nos mencionó ni una vez el nombre de

Juan Ramón Jiménez ni el de Antonio Machado. Claro está que de Góngora se nos había repetido la consabida retahíla: extravagancia, ininteligibilidad, nihilismo poético. Las consabidas dos épocas: Góngora, ángel de luz, y Góngora, ángel de tinieblas, etc., falsas a todas luces: a la luz de la luz y a la luz de las tinieblas. Los modelos modernos que se nos leían eran Zorrilla, algunas poesías de Espronceda, un poco de Bécquer (Campoamor y Núñez de Arce eran evitados, el uno por inmoral y los dos por irreligiosos). Al terminar el bachillerato estudié matemáticas; allá en el fondo tenía mis aficiones literarias. Sin guía, fui buceando por mi cuenta, y hasta el verano de 1916 no descubrí a Rubén Darío. Descubrimiento decisivo en mi vida; todo, y mi vocación literaria, vendría después.

Y ahora este muchacho que en 1916 descubría gozosamente a Rubén Darío se encontraba con que en las páginas de su nuevo ídolo había unos cuantos testimonios (no muchos, pero sí muy evidentes) de una gran admiración por Góngora. Ahora yo sabía bien que en el bachillerato se me había engañado respecto a Rubén Darío y a la poesía nueva; tenía, pues, buena base para sospechar que Rubén Darío tuviera razón también al admirar a Góngora. Y, sin embargo, no leí entonces a Góngora (quiero decir las *Soledades* y el *Polifemo);* y tampoco cuando, con fuerte barquinazo —de las matemáticas a las humanidades—, pasé por la Facultad de Letras madrileña.

Tuvieron que transcurrir todavía unos años. Y fue en Inglaterra, siendo yo lector de español en la Universidad de Cambridge (1923-1924), donde en la Biblioteca Universitaria descubrí las viejas ediciones de

los comentaristas de Góngora, Salcedo Coronel y Pellicer, y, guiado por ellos, penetré en el reducto central de la poesía gongorina.

Sí: se me había engañado. Góngora tenía un sentido exacto; y más aún que exacto: nítido, translúciente; en su poesía estaba la realidad como exaltada a hiperrealidad: los colores exhalaban una atmósfera que era como su densidad, como la densidad del color emanando de los objetos; en sus poemas, los aromas adquirían cualidad de color o de nostalgia, los movimientos se expresaban aún más, quedándose como cinematográficamente descompuestos en la retina; y en la selva confusa de su poesía se entremezclaban estupendamente las más distintas realidades por medio de la metáfora. Pero la inteligencia del lector y la del poeta lo presidían todo; ellos, el lector y el poeta tenían todos los hilos, de tal modo que por debajo de lo que primero parecía selva fantástica y borrosa surgía la ilusión de una realidad realísima.

Este fue mi descubrimiento. Comprendí entonces que Góngora podía compararse a un castillo o palacio que el caminante nocturno, desde fuera, juzga totalmente sombrío: pero, si penetra al recinto, puede ver que dentro arden cien lámparas, a cuya luz todo se perfila y reverbera.

LA GENERACION DE 1927 LEE, ESTUDIA Y DEFIENDE A GONGORA

Mientras esas eran mis reacciones personales, se había ido constituyendo (por inexplicables afinidades selectivas) un grupo de amigos poetas que todos coincidíamos en el entusiasmo por Góngora. Es posible

que de todos estos amigos, el que tuviera un verdadero contacto más temprano con Góngora hubiera sido Gerardo Diego, quien en *Versos humanos* escribía:

> al radio de mi brazo se me ofrecen actuales
> el Góngora de Hoces y mi Bocángel raro.

Federico dio en la *Residencia de Estudiantes* su famosa conferencia sobre Góngora: en esta conferencia, la interpretación de varios pasajes de las *Soledades* y el *Polifemo* resultaba un poquito caprichosa; pero era la suya genial interpretación de poeta, que, traspasando la letra y su sentido material, calaba hondo en el espíritu. El gusto por Góngora y el conocimiento era también evidente en Salinas y Guillén. Pero con quien yo más intercambiaba gongorismo era con Rafael Alberti. Rafael, completamente alejado entonces de cualquier preocupación que no fuese exclusivamente literaria, se sabía a Góngora de memoria. El y yo podíamos recitar las *Soledades* y el *Polifemo* de memoria, sin más que alguna vacilación, en las que mutuamente nos ayudábamos.

En esto de saberse las *Soledades,* el caso más raro me lo enseñó Federico en Granada. (Era a la vuelta de nuestra actuación en Sevilla en 1927.) —Te voy a enseñar, me dijo, un fenómeno muy raro—. Me llevó a un bar y restaurante muy frecuentado, y al camarero le dijo: —A ver, las *Soledades*—. Y el camarero, ante mi asombro, se puso a recitar irrestañablemente las *Soledades.* (Hace pocos años he vuelto a ese restaurante granadino: el antiguo camarero se había convertido en dueño del establecimiento. Y el hombre me recitó, otra vez, las *Soledades:* habían

pasado unos treinta años; tenía, solo, algunas vacilaciones más al recitar... Y yo le ayudaba, pero también daba algunos tropezones más que en 1927.)

LA GENERACION DE 1927 CELEBRA EL CENTENARIO DE GONGORA

Todos los poetas del grupo, en nuestras reuniones en cafés o en casa de algún amigo, hablábamos de Góngora, discutíamos pasajes. Queríamos también preparar la defensa contra feroces enemigos: estábamos indignados porque la Academia no había querido celebrar el centenario del poeta —eso era, por lo menos, el rumor que había llegado a nosotros—: alguien había dicho en ella que Góngora era un poeta lascivo... Los supuestos enemigos se redujeron a bien poco: un seudoerudito conocido por su genio atrabiliario publicó unos cuantos artículos contra Góngora y contra nosotros.

Queríamos organizar actos para la celebración del centenario. Escribimos cartas —firmadas por todos nosotros— a varios de los maestros literarios de entonces. Las contestaciones a esas cartas fueron casi todas negativas. Quisimos hacer una biblioteca del centenario en la que se publicaran las obras de Góngora y otras en su honor. Yo preparé la edición de las *Soledades,* y mi libro tuvo un éxito mundial (con muchas reseñas en España, Europa y América), Gerardo Diego reunió su preciosa *Antología poética en honor a Góngora,* que es un excelente índice del influjo del poeta a través de siglos de poesía española; Cossío publicó una pulcra edición de los romances; Salinas, Guillén y Alfonso Reyes se comprometieron

a editar los sonetos, las octavas y las letrillas del poeta, pero no lo hicieron.

Hubo una serie de conmemoraciones locales en varias regiones de España. En la mayor parte de los casos, entre los organizadores de ellas y nosotros había algún vínculo común. Independiente fue el centenario local cordobés. Córdoba no podía faltar: la Academia cordobesa, con un grupo de escritores, lanzó una serie de publicaciones. La más importante, el número extraordinario que publicó el *Boletín* de la Academia de Córdoba: participaron en estas celebraciones, de un modo u otro, don José de la Torre y del Cerro, Enrique Romero de Torres, Manuel Camacho Padilla, José M.ª Rey, Rafael Castejón, José Priego López...

En la revista de Málaga *Litoral* se reprodujeron las obras que Juan Gris, Picasso, Benjamín Palencia, Cossío y otros pintores remitieron al Homenaje; Falla colaboró en la conmemoración con la música a un soneto de Góngora, junto a contribuciones poéticas de Alberti, Aleixandre, Lorca y otros. Pemán, en Cádiz, invitaba a Federico y a Gerardo Diego a hablar sobre Góngora. Gabriel Miró dedicó al autor de las *Soledades* los concursos nacionales de literatura, pintura, escultura y música. Los organizadores del Centenario hicimos unas solemnes honras a don Luis en la bella iglesia abarrocada (pero del siglo XVIII) de Santa Bárbara de Madrid: en otro sitio he contado cómo (a pesar de las numerosísimas invitaciones enviadas a autoridades, centros oficiales, etc.) la iglesia estaba vacía, salvo un banco en que nos sentábamos los mismos poetas organizadores.

La España oficial estuvo ausente —excepto en lo que toca a la mencionada convocatoria de Premios Nacionales, por obra de Gabriel Miró.

Desde diciembre de 1927, Gerardo Diego publicó dos revistas gemelas, de poesía, con nombre de mujer: una, *Carmen,* entonada y noble, y otra, *Lola,* chispeante de humor y bastante atrevida: en *Lola* puede leerse, precisamente, la *Crónica del Centenario gongorino,* que es la más vívida relación de estos sucesos. Si bien es preciso que el lector distinga hechos que tuvieron una realidad objetiva y hechos pensados sólo de una manera poética por Gerardo Diego. La quema de libros antigongorinos, de que allí se habla, no tuvo más que una realidad simbólico-intencional.

El centenario de Góngora, en 1927, fue una explosión de entusiasmo juvenil. Los jóvenes de entonces nos sentíamos cerca de algunos de los problemas estéticos que habían ocupado a Góngora. Estaba en el ambiente europeo la cuestión de la pureza literaria: se trataba de eliminar del poema toda ganga, todo elemento no poético. Nos preocupaba también la imagen: en la imagen íbamos detrás del movimiento ultraísta —en el que alguno, como Gerardo Diego, había participado ya—. Ese movimiento había sido estridentista. Y ahora, en los años inmediatamente anteriores a 1927, nada de estridentismo: se trataba de trabajar perfectamente, en pureza y fervor; de eliminar del poema los elementos reales y dejar todos los metafóricos, pero de tal modo que éstos satisficieran a la inteligencia con el sello de lo logrado.

GONGORA Y QUEVEDO, DOVELAS DEL ARCO LIRICO ESPAÑOL

En mí, y seguramente en otros, había también una preocupación de historiador de la literatura: se trataba, en primer lugar, de rescatar a Góngora del ambiente del simbolismo, adonde los entusiasmos de Verlaine le habían querido colocar: Góngora no era vago ni impreciso; correspondía su arte a un afán de nitidez estructural como el que preocupaba entonces a mi generación y como el que había llevado en pintura a los análisis de formas, del cubismo.

Deseaba yo eso, pero me movía asimismo un anhelo, si se quiere llamar así, patriótico. No deseo nada cerradamente nacionalista, y nadie más admirador que yo de las grandes literaturas extranjeras. Pero es la verdad que el concepto internacional de la cultura española se ha formado a lo largo de los siglos de la decadencia de España. Uno de los puntos en que la injusticia es más notoria es en el escaso reconocimiento del valor de la lírica española del Siglo de Oro. Lo triste es que los mismos españoles hemos cerrado los ojos a un hecho evidente: que en nuestros siglos XVI y XVII poseemos una serie de poetas líricos de extraordinaria personalidad, de una intensidad, es decir, de un adentramiento hacia la entraña del misterio poético y de una fuerza de intención ya límite en naturalezas humanas: Garcilaso, que bebe abundantemente en la fuente italiana, es el primer poeta europeo de la melancolía a la moderna; Fray Luis de León y San Juan de la Cruz se alzan como los dos primeros anhelos líricos hacia Dios, el de Fray Luis, mero anhelo con nostalgia de desterrado de los prados altos,

celestiales; el de San Juan de la Cruz, anhelo de neblí que avizora la caza y llega a ella y canta su grito de triunfo. Y el humanísimo Lope es un romántico que se adelanta dos siglos para cantar su amor y su dolor. Esto, apenas lo entreveía la crítica del siglo pasado —quizá lo que comprendió algo mejor fue a Lope—, pero en general la crítica del siglo XIX fue de una ejemplar ceguedad frente a la mejor poesía española, y nunca llegó a establecer bien las características de cada una de estas individualidades poéticas. Lo peor es que, por el prejuicio contra los modos poéticos que hoy llamamos barrocos, no se comprendía la grandeza y el desgarro de la angustia de Quevedo, ni la grandeza del prurito estético con tanto logro de belleza dramatizada, que atormentó a Góngora.

El airoso arco de la lírica española de los siglos XVI y XVII no podía ser comprendido al privarle de dos de sus indispensables dovelas: Quevedo y Góngora.

Ahora bien, el mayor intento de mi vida, como crítico, ha sido el hacer lo posible por que los españoles y el mundo en general comprendan ese haz de poderosas individualidades contrastadas (Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Lope, Góngora, Quevedo), cada una superación distinta, como un puro grito, como un anhelo de otra meta, como ejemplo de la magnífica variedad de la rosa de los vientos de la poesía, ligada toda como en su centro al misterio divino, pero vertida a las formas y las direcciones más diferentes.

Seguramente en aquellos meses del centenario de 1927 no veía esto yo con la claridad esquemática con que ahora lo contemplo. Una cosa es cierta: que

había en mi defensa de Góngora, y seguramente en la de mis compañeros de generación, un anhelo justiciero. Defendíamos a Góngora por un movimiento justiciero, con ese sentido de la justicia, tan fuerte en los jóvenes, porque Góngora era un proscrito de toda historia de la literatura sesuda y razonable, porque era un artista raro, perseguido por el criterio oficial.

GONGORA Y EL NUEVO HISPANISMO INTERNACIONAL

El homenaje de la juventud poética española a Góngora tuvo una gran resonancia mundial. Naturalmente que había ya de antes un estado de interés hacia Góngora, movido por el ejemplo de los simbolistas, y del cual son testimonios la obra de Alfonso Reyes y hasta cierto punto la de Lucien-Paul Thomas (esta última con simpatía hacia el poeta, pero todavía muy en contacto con las ideas de la crítica del siglo XIX). Si había esa posición de interés hacia Góngora era en muy reducidas minorías. Un ejemplo: el mundo de los bibliófilos seguía menospreciando las obras de los comentaristas gongorinos. En el mismo año 1927 pude adquirir por una peseta, en una "leilão" de Lisboa, un ejemplar impecable, que se diría a flor de prensa, de la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe,* por Salazar Mardones, libro publicado en 1636. Este ejemplo no es más que un testimonio de un juicio admitido en todas partes: la literatura gongorina era locura, extravagancia, etc. Persistía el criterio del neoclasicismo: gracias al neoclasicismo me costó sólo una peseta la obra de Salazar Mardones. Pero no cabe duda de que nuestra llamada

de atención, nuestra campanada de 1927, con sus dos direcciones, la de la pura crítica intuitiva y la del análisis científico filológico, produjo inmediatamente un enorme efecto. Los grandes maestros de las literaturas románicas, Spitzer y Vossler, comenzaron a escribir sobre Góngora (y me honra decir que precisamente se iniciaron en ese terreno con el comentario a mi edición de las *Soledades*). Lo mismo, dentro de España, ocurrió con Ortega y Menéndez Pidal, que escriben sobre Góngora sólo después de nuestro centenario de 1927.

Las nuevas generaciones de hispanistas pusieron su atención, como en objeto apetecible, en Góngora y sus obras centrales: así, en Alemania (con Pabst, con Brunn, con Petriconi, con Brockhaus), en Inglaterra (con Wilson y con Parker, con Jones, con Smith, con Glendinning), en Francia (con Salembien, Darmangeat, con Jammes, etc.), en Italia (con Alda Croce, con Bodini), en Portugal (con Rodrigues Lapa, etc.), en los Estados Unidos (con Eunice Gates, etc.). Después de 1927, muchos elementos valiosos de la erudición internacional se han dedicado al estudio de Góngora y de los problemas interpretativos que presenta.

Algo semejante ha ocurrido en España. Pronto, tras 1927, comienzan estudios y ediciones tan valiosos como los de Miguel Herrero, Guillermo Díaz-Plaja, Emilio Orozco, José M. Blecua... Después de 1940, toda una generación de jóvenes eruditos españoles e hispanoamericanos estudia la huella de Góngora y los escritores gongorinos en España, en Portugal, en el mundo hispánico. Y no faltan las investigaciones sobre el propio Góngora. Al frente de ellas, un nombre de excepcional valer: el de Antonio Vilanova.

Y ahora, en marcha, importantes estudios de Fernando Lázaro.

LA GENERACION DE 1927 Y EL GUSTO POR GONGORA, POR EL CANCIONERO TRADICIONAL Y POR GIL VICENTE

¡Cuán lejos ya los entusiasmos de 1927! Salíamos los jóvenes de entonces a luchar contra una injusticia, a vitalizar todo un vasto sector olvidado o escarnecido, de la literatura de nuestra lengua. Creo que mi generación cumplió una misión de generosa justicia. Participamos ampliamente en un movimiento —anterior ya a nosotros, pero que nosotros fomentamos grandemente—: el gusto por la poesía popular y por las canciones populares. A un mismo tiempo, traíamos hasta el público el entusiasmo por Gil Vicente, tan entrañado en la popularidad medieval, y rehabilitábamos la memoria de un don Luis de Góngora, cima de artificiosa aristocracia. La juventud actual quizá no lo pueda comprender, porque todo esto hoy parece fácil: entonces era remar contra corriente. Así lo dice el poeta más unido a mí por aquellos meses del centenario, Rafael Alberti, en un poemilla que me dedicó hace poco, en el cual, sobre un fondo de nostalgia, con el recuerdo de antiguas canciones *(dentro en el vergel)*, de versos y títulos de Gil Vicente *(a los remos, remadores; la nave de amores)* y de expresiones de Góngora *(la hija de la espuma; era del año la estación florida)* se evocan casi todas las batallas y las inquietudes literarias de mi generación:

Dámaso, verte quisiera
como hace tiempo te vi.

Como hace tiempo yo era,
tú verme a mí.
Ay, que entonces era del
año la estación florida.
Tu vida andaba y mi vida
dentro del vergel.
Y era en campo de alba pluma
nuestro joven batallar
por la hija de la espuma,
lejos de la mar.
¡A los remos, remadores!
¿Qué pasó, qué no pasó?
Aunque la nave de amores
era, se perdió.
Nadar contra la corriente
nunca fue grano de anís.
¿Dónde está ya Gil Vicente,
dónde don Luis?
Dámaso: verme quisieras,
como hace tiempo, tú a mí.
Como hace tiempo tú eras,
yo verte a ti.

No quisiera abandonarme a la nostalgia. Permítaseme, por lo menos, una pausa: es lo menos que se puede ofrendar a la juventud perdida.

LIMITES DE NUESTRO GUSTO POR GONGORA EN EL MISMO 1927

Debo decir ahora que aun en los momentos jubilosos del centenario de 1927, y positivamente —de una manera objetivamente comprobable—, apenas pasados esos instantes, en 1928, comprendimos con toda

claridad que nuestro entusiasmo gongorino era, ante todo, un acto de reparación por una injusticia; pero era poco más que eso.

Me interesa que esto quede bien claro. Pienso que fue así en varios de los jóvenes que participaron en el centenario. Puedo asegurar que fue así por lo que a mí toca. Perdóneseme que me autocite y que la cita sea larga. Las líneas que siguen están escritas hace treinta y tres años, en 1928, y fueron publicadas por mí en la *Revista de Occidente*.

"Fué necesario, primero —contra la rutina de nuestros petrificados historiadores de la literatura—, publicar a los cuatro vientos, y con íntegro fervor, la intachable, la señera posición de la poesía de don Luis de Góngora, dentro de la europea del siglo XVII; la legitimidad poética del gongorismo; su congruencia histórica con las formas que inmediatamente le precedieron; la imposibilidad de comprender la evolución literaria de España, si se prescinde de un fenómeno tan íntimamente racial. Todo esto ha sido logrado, y con creces, gracias a tanto voto juvenil como en España y en la América de habla española ha surgido en el tercer centenario de la muerte del poeta; y gracias también a los juicios, unánimes, de los mejores hispanistas de ajeno idioma. Conseguido el propósito primero, convendrá puntualizar serenamente en qué consiste nuestra admiración por Góngora, y cómo no hay que confundirla con una absoluta adhesión ni un ciego partidismo... Sobra, y falta, *para el gusto de hoy,* en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientificista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos

de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna...

Hemos visto a Góngora en continua huída de la realidad. Pero no para lanzarse a profundos, a inexplorados espacios estelares (como Shelley), ni para intuir nerviosas, vírgenes, momentáneas asociaciones de sensibilidad (como Mallarmé). Es una fuga que tiene su trayectoria fija, y un re-fugio al alcance de la mano. Y ese refugio está construído con los materiales más estáticos, fraguados ya, filtrados, invariablemente, a través de la sideral lentitud de los siglos: mitología, ciencia antigua, ciencia popular... Huída triste: apartar los ojos de la realidad circundante, para ir a fijarlos en las escorias que la misma realidad ha producido, abrasada sordamente por las edades. A esta luz, Góngora, ¡cuán lejano, cuán empequeñecido se nos aparece!...

Queremos resumir así nuestra posición: relativamente, situándonos dentro de la literatura grecolatinizante, nuestra admiración por el autor de las *Soledades* no tiene límites, ni él, en lo técnico, rival; de un modo absoluto, cara a las necesidades actuales (y eternas) de la poesía, la de Góngora nos deja admirados, pero insatisfechos.

Admirados, porque algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés: la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aquí no admitimos restricción). Pero insatisfechos: porque Góngora no es nuestro poeta, ni menos *el poeta.*"

Hasta aquí, las palabras que publiqué en 1928.

He aquí, pues, que, recién salidos de las celebraciones del centenario, yo afirmaba la gran lejanía exis-

tente entre nuestros anhelos poéticos y el arte de Góngora, y que nuestro entusiasmo gongorino había sido más que nada una reacción contra la injusta proscripción del poeta y un deseo de hacerle entrar dentro del cuadro normal de los grandes valores de la literatura española. Eso se había conseguido, y nuestro gongorismo había cumplido, por tanto, sus fines.

LA NUEVA HUMANIZACION DEL ARTE

Por unas causas o por otras, los demás poetas participantes en el centenario tuvieron reacciones semejantes. Aquí se mezclan con las trayectorias individuales grandes movimientos estéticos.

Ortega había calificado bien los intentos estéticos de aquella época: "la deshumanización del arte". Pronto —casi apenas escritas esas palabras— una serie de causas convergentes iban a hacer que el arte, por el movimiento pendular que se repite siempre en la historia, volviera ahora a dirigirse, y cada vez más, hacia una nueva humanización.

Creo que en este punto la literatura española de los últimos veinticinco años ha ido recogiendo los efluvios de esa necesidad de humanismo, que están en el aire de nuestra época, más aún, se ha ido adelantando, saliendo al encuentro de las necesidades de nuestro tiempo.

A veces, los fenómenos estéticos reciben colaboraciones por los desvíos más increíbles. En este sentido hay que señalar el influjo del superrealismo al dar valor primordial a los más primarios movimientos humanos, o mejor, infrahumanos: los sueños, las visio-

nes, las asociaciones mentales, los símbolos oscuros... La poesía española, con este influjo, se cargó de pasión y alucinado vaticinio, y la generación que en 1927 vivía llena de limitaciones estéticas (pureza, eliminación de lo real, supresión de lo anecdótico y lo sentimental) llegó a la pasión y voluntariamente se manchó de toda clase de vivencias estéticamente impuras... de detritus de todo lo que pueden estar impregnados los tristes flecos de la personalidad humana; y horrorizada prorrumpió en gritos, ella, la que había llegado al mundo de las letras como con una consigna de no levantar la voz.

Otras causas muy distintas iban a colaborar. Pasó España por un terrible desgarrón, los hombres fuimos conmovidos hasta la entraña de nuestra personalidad; y apenas las heridas españolas comenzaban a cicatrizar cuando el mundo entero se vio arrastrado a la estúpida guerra que tantas vidas humanas aniquiló. La poesía española ha ido reflejando, con temperatura creciente, estos horrores y estas miserias de la vida contemporánea.

Comprendimos entonces que el destino del hombre, siempre tremendo problema de problemas, estaba todavía terriblemente agravado por las condiciones de nuestra época: y lo hemos ido comprendiendo cada vez más al ver el increíble desarrollo de la población humana, injusta distribución de la riqueza, las espantosas luchas que se avecinan por la hegemonía entre las razas.

Hay algunos aspectos del arte que parece no se sintieron afectados por estos hechos. Me temo que la pintura sigue contemplándose el ombligo, metida en puros problemas estéticos y técnicos —que, a vista

de pájaro, no son sino prolongación de los que se planteó ya a principios de siglo. Tales experimentos son necesarios. Las indagaciones del "abstractismo" me parecen muy interesantes en algunos de sus cultivadores como ampliadoras del ámbito de nuestra experiencia estética. Pero no se olvide la representación de la realidad, y en especial de la realidad del hombre. El arte, creado por el hombre, vuelve al hombre siempre, y tiene en él su objetivo más importante (y apremiante), su tema más noble y más rico.

La poesía española —adelantándose a las de otros países europeos, que a la postre han seguido este camino— ha ido volviendo los ojos con velocidad creciente a esos problemas, los problemas del hombre y de la humanidad.

Digo los problemas del hombre y de la humanidad porque quiero distinguir teóricamente entre los problemas particulares del hombre individual y los problemas del hombre social.

Hay hoy quienes piensan que no hay más posibilidad de poesía que la llamada "social". Yo deseo que la poesía tenga como tema fundamental el "hombre", el hombre en su totalidad, por tanto, con toda la consideración y extensión que el aspecto social requiere; pero no como fin exclusivo.

GONGORA A LA LUZ DE 1961

He aquí que la vida ha llevado a la poesía española —y a nosotros mismos con ella— muy lejos del punto de partida. Henos aquí, pues, en este cuarto centenario del nacimiento de Góngora, contemplán-

dole ajeno a nosotros, contemplándole con frialdad y casi indiferencia.

Es esta indiferencia, precisamente, la que nos permite una gran ecuanimidad y no excedernos en ningún sentido.

Es cierto que los fines de Góngora distan de los propósitos de la poesía actual. Pero eso no nos va a impedir reconocer la extraña y poderosa maestría del arte de Góngora, la implacable experimentación a que sometió nuestra lengua, dándonos no sólo toda una serie de hallazgos concretos, sino, mucho más que eso, una capacidad expresiva, una flexibilidad sujeta a norma, de la que el castellano se ha aprovechado largamente. ¿Qué tiene que ver con que reconozcamos esto el que nuestros fines inmediatos sean hoy distintos?

Góngora ha entrado en el cuadro normal de la literatura española: ya no puede ser un proscrito. Y esa entrada en la normalidad de la historia de la literatura española es precisamente la que nos permite hoy una visión mucho más clara de la poesía del Siglo de Oro. Sin Góngora y Quevedo, el siglo XIX ni siquiera pudo columbrar lo que era y valía el desarrollo lírico de los siglos XVI y XVII. La nueva integración de la lírica es lo que ha hecho avanzar grandemente nuestro conocimiento del Siglo de Oro, y, en definitiva, de España.

Pero como se engrandece aún más la figura de Góngora es si nos alejamos de los intereses españoles y aun del ambiente de España: si le consideramos como artista universal. Hay hoy en el mundo un entusiasmo, muy justificado, por el autor de las *So-*

ledades y el *Polifemo:* el mundo contempla la generosidad del intento de Góngora.

Es que el arte moderno, a partir del romanticismo, con velocidad creciente, es un anhelo de superación. Góngora se propuso, y en buena parte consiguió, derribar las lindes de la expresión estética, decir más apretadamente, más intensamente, con más efectos inmediatos y retardados, en la sensibilidad del lector. Es esto precisamente lo que se han propuesto todos esos movimientos artísticos (en poesía, en pintura, en música...) que con velocidad creciente se han ido sucediendo en los últimos años del siglo XIX y en lo que va del XX. Adelantándose a todos, allá en los comienzos del siglo XVII, con igual despreocupación y con la máxima intensidad, está un intento aislado, de ampliar las posibilidades estéticas del lenguaje humano: lo hizo un español. El mundo moderno contempla por eso, como a un precursor, como a un héroe sin par, a don Luis de Góngora y Argote, al modesto racionero de la Santa Iglesia Mayor de Córdoba.

III

LO INFINITO Y LO REALISIMO (Y SU MOLDE) EN LA POESIA DE MARAGALL

I

Maragall es un poeta muy complejo; a veces se diría contradictorio. Pero todas las aparentes contradicciones se conjuntan en una sola razón: la vida. Somos un haz de vetas que la vida ha reunido. Todo hombre, cualquier hombre. Y más, por ser materia más rica y tejido más sensible, el poeta.

ANSIA DE INFINITUD

Maragall sale a la poesía con un ansia de infinitud. Sus ojos asombrados profundizan en la realidad. Es la realidad quien le dicta:

> Tinc una oda començada
> que no puc acabar mai:
> dia i nit me l'ha dictada
> tot quant canta en la ventada,
> tot quant brilla per l'espai [1].

Una oda he comenzado,
que no la puedo acabar:
día y noche me la han dictado
cuanto el viento me ha cantado
y vi en el aire brillar.

Y el conocedor de la poesía de Maragall sabe muy bien qué quería decir *todo lo que canta, todo lo que brilla:* todos los sonidos del mundo, y sobre todo, todo lo que es forma visible y está o se mueve en el mundo.

Poesía humana es siempre eso, y sólo eso: oda comenzada. El poeta, no, no la acabará. Pero esa oda, ¿qué es?, ¿por qué se produce?, ¿no será

...un ressò de les cadences
de l'aucell d'ales immenses
que nia en l'eternitat? [2].

...un eco de las cadencias
del ave de alas inmensas
que anida en la eternidad.

Hacia ese "aucell d'ales immenses" tienden en realidad (lo sepan o no) todos los poetas; hacia él tendió toda la vida poética de Maragall. Hacia ese centro infinito: y por eso buscaba infinitud. Buscaba infinitud y quería también que su acción —humana y poética— fuera grande, grande por el osar y por la nobleza de su anhelo:

Fora terres, fora platja,
oblida't de tot regrés:
no s'acaba el teu viatge;
no s'acabarà mai més... [3].

Fuera tierras, fuera playa,
toda vuelta hay que olvidar:
nunca se acaba tu viaje;
no se acabará jamás...

La vida le daba sus bellas vislumbres de infinitud: por eso cantó las cosas que en su belleza o su grandeza se aproximaban —para la medida, humana, del poeta— a la infinitud.

INFINITUD EN LA MUJER

Y así cantó la presencia de la mujer en la tierra, al lado del hombre. Hay un poema *(La Dona hermosa)* en el que va luminosamente caracterizando los efectos de la mujer hermosa —de una mujer hermosa— en el hombre: cómo nos modifica su presencia, su partida, su recuerdo, su olvido... La presencia de la mujer hermosa, dice, nos hace humildes y devotos contemplativos. Oigamos el rastro de luz de la partida:

La partida de la Dona hermosa
te deixa il·luminat hermosament.
En la partida de la Dona hermosa
hi ha una estela de llum que es va perdent [4].

Cuando se aleja la mujer hermosa
te deja iluminado hermosamente.
Queda al partir de la mujer hermosa,
una estela de luz que va perdiéndose.

Una bella mujer, que pasa, que camina y se aleja. Muchos, muchos siglos antes, otro gran poeta se sintió movido por el paso de otra mujer (en este caso su

amada) por la calle, mujer que saluda, con indecible encanto, y se aleja:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quando ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta
e gli occhi non ardiscon di guardare.
Ella s'en va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
di cielo in terra a miracol mostrare.

Tan gentil, tan honesta, en su pasar,
es mi dama cuando ella a otro saluda,
que toda lengua tiembla y queda muda
y los ojos no la osan contemplar.
Ella se aleja, oyéndose alabar,
benignamente de humildad vestida,
y parece que sea cosa venida
un milagro del cielo acá a mostrar.

El platonismo del amor cortés tiene su sublimación en Dante: se diviniza en la *Divina Commedia* —que Maragall comentó tan bellamente— y, aunque amor humano, tiene vislumbres de divinidad en ese que he citado y en otros sonetos de la *Vita Nuova.*

Sí, hay que pensar en el amor cortés, y hay que pensar en Dante por un lado, y por otro en Petrarca y toda su estela, para comprender la concepción poética de la mujer en Maragall. Desde sus primeros años. Habría que recordar *Dins sa cambra,* aquella deliciosa composición de 1881. Si en *La Dona hermosa,* que es de 1898, el poeta dice:

La presència de la Dona hermosa
te fa humil i devot contemplatiu [5],

La presencia de la mujer hermosa
te hace humilde y devoto
contemplativo...,

en aquella otra el poeta de veintiún años entra en el cuarto de su novia, en una ausencia de ésta, como en un templo:

Una tarda vaig entrar
en la cambra de l'aimia,
i no sé ben bé com fou
que em trobí tot de seguida
el cap nu, i agenollat
com aquell que s'humilia... [6].

Una tarde penetré
en la alcoba de mi amiga,
yo no sé qué me pasó
que me encontré de seguida
descubierto, arrodillado
como un devoto se humilla...

También en su obra madura, en algunos intensos poemas, encontramos, cuando habla de la mujer, las ponderaciones hiperbólicas del amor cortés o del petrarquismo. En las *Diades d'amor,* escribe:

Jo us parlo d'ella com d'un vol d'aucells
que us fa mirâ al cel blau sens violència
i us posa al front uns pensaments molt bells [7].

Hablo de ella cual de un volar de pájaros
que al puro cielo azul sin violencia
os obliga a mirar, y que os pone en la mente
pensamientos muy bellos...

Más adelante dice que le gusta pensar en ella cuando, puesto el sol, el poeta mira la transparencia

pura que queda largamente en la montaña; ella es el poniente de un día purísimo que quiere ser infinito (y he aquí la idea del anhelo de infinitud de que hemos partido nosotros).

Las ponderaciones más intensas están en *Haidé*. Ella es su propio santo, su propia santa:

Ella és la santa d'ella perquè és bella,
i Déu li ha fet la gràcia de llençar llum entorn;
ella és el sol del seu propi jorn...
ella és el cant, si canta;
ella és la dansa, si li plau dansar [8].

Ella es la santa de ella, porque es bella
y Dios le ha hecho la gracia de lanzar luz en torno,
sol de su propio día...
es el canto si canta,
ella es la danza si la veis bailar.

Y como a ella le gusta tanto bailar, el poeta la imagina siempre danzando; y si alguna vez la ve sin que baile, se maravilla, y le parece que ella ha roto así la ley de su propia naturaleza. Pero entonces, en la luz de sus ojos, y de sus mejillas, en el respirar de su pecho, y en el reposo de toda ella, vuelve el poeta a descubrir el ritmo, que creía perdido al ver que no bailaba. En otro pasaje dice cómo ella se le daba toda, invadiéndole: se le daba en su palabra, aun hablando de cualquier cosa indiferente, y ella veía en los ojos de él cómo le iba inundando. Inundada de tal modo su alma, por las ondas de la belleza de ella,

que a l'alçar-me ubriac de vora seva
i trobar-me privat de sa presència,
ja no trobí en son lloc ma consciència,
enduta per la forta rierada [9].

que al alzarme embriagado de su orilla,
y verme solo ya sin su presencia,
faltaba de su sitio mi conciencia,
que se llevó muy lejos la riada.

Nótese la ponderación, por un lado; pero también, por otro, la precisión de la imagen: el amante, invadido, inundado por la belleza de la amada, al separarse de ella, nota la falta de su conciencia; las aguas, al retirarse, se la han llevado consigo. Quizá para encontrar comparaciones tan exactamente dibujadas y tan hiperbólicas, tendríamos que acudir al conceptismo gongorista.

Esa imagen de la mujer que pasa, un momento, al lado, y nos deja la estela de su hermosura (cuyo primer tratamiento hemos visto en Dante) aparece otras veces en Maragall. Como en estos versos de las *Diades d'amor,* si bien aquí la huella es la hermosura de los ojos:

Quin dia, avui! Els camps ja són tots verds
i ella m'ha aparegut com novament
al bell atzar del dia, un sol moment
sos ulls com flors a sobre meu oberts.
El cel era serè i el jorn brillant;
el vent d'hivern tornava ventijol...
Jo me n'he anat pel jorn enlluernant
a meditâ els seus ulls al bat del sol [10].

¡Qué día hoy! Los campos ya están verdes,
y ella me ha aparecido —como nueva la vi—,
por bello azar del día, un solo instante,
sus ojos, como flores, abiertos sobre mí.
El cielo estaba azul; el día, brillante;
ya el viento del invierno brisa se iba a tornar.
Yo me fui por el día deslumbrante,
a meditar sus ojos, bajo la luz solar.

MUJER IDEAL Y MUJER REALISIMA

Lo extraordinario en Maragall es cómo se conjuga, cómo se traba en él esta representación de la mujer-divinidad con la de la mujer realísima.

En efecto, en otros poemas nos ha dado imágenes de la mayor realidad, de un realismo que a veces linda con el naturalismo, y en ellas la mujer novia, esposa, fecunda.

En *Les minves del gener,* en el día de invierno que parece primavera, le dice a la amada:

> No sents una frisança, dona? Digues:
> no et sents la primavera a les entranyes?
> Llença't, doncs, al carrer: si t'hi trobesse,
> te donaria un bes al mig dels llavis,
> al davant de tothom, sense vergonya
> de besâ i ser besat, que avui n'és dia [11].

> ¿Sientes un hormiguillo, dime, no
> sientes la primavera en las entrañas?
> Salta a la calle, pues; yo, si te viera,
> te daba un beso en medio de la boca,
> en presencia de todos, sin reparo
> de ser besado y de besar,
> que es día hoy para ello...

Y en *Nuvial* dice a la esposa:

> ...tu descansa, refiada,
> sobre els genolls del teu marit, que espia
> en el tomb de ta cara esbarrellada
> la inquietud de l'infant que s'anuncia [12].

tú sobre las rodillas confiada
de tu esposo descansa, que adivina
cómo al cambiar tu cara demudada
la inquietud del infante se avecina.

Pasajes como este último, hoy nos parecen purísimos. Pero no olvidemos que esto se escribía antes de 1895.

Habría que citar entero un poema como *Conjugal*, y aquel pasaje de *El Comte Arnau* en el que el poeta habla de su esposa y de su vida matrimonial:

En una vall del Pirineu molt alta
un estiu la vegí per primer cop;
no la vegí sinó després molt veure-la,
perquè té la bellesa molt recòndita,
com la viola que embalsama els boscos.
Mes ara jo l'he feta rosa vera
del meu jardí, i a més ha estat fruitosa,
perquè Déu beneïa ses entranyes
moltes voltes, i alguna doblement.
I els fruits ja no li caben a la falda,
i roden pel trespol, i són formosos.

Com són acostumats al bes mos llavis
i els ulls a mirâ avall cap als petits,
i a doblegar-se el cos per a estimar-los
més de prop, i aixecar-los en mos braços
cap al cel, pro tenint-los ben fermats!
Cada bes en cada un té el seu gust propi:
mai he besat a dos d'igual manera... [13].

Allá arriba en un valle pirenaico
un verano la vi por vez primera;
sólo la vi después de haberla visto
mucho, que su belleza es muy recóndita,

cual la violeta que embalsama el bosque,
pero ahora yo la he hecho verdadera
rosa de mi jardín y ha dado muchos frutos
porque Dios bendecía sus entrañas,
muchas veces y algunas doblemente.
Los frutos no le caben ya en la falda,
ruedan en torno de ella y son hermosos.

Cómo a besar se han hecho ya mis labios,
mis ojos a posarse en los pequeños,
y a doblegarse el cuerpo por sentirlos
más de cerca, y alzarlos en los brazos
hacia el cielo, teniéndolos bien firmes.
Cada beso me sabe a algo distinto:
nunca he besado a dos de igual manera...

¡Qué tierna es aquella imagen conyugal en aquella poesía de 1900 en que habla la esposa, cuando ve que el marido, distraído, no oye sus palabras porque va llevado por la nave de sus propios pensamientos!:

jo veig la nau del pensament que et porta
navegâ al lluny de l'horitzó marí...
Navego al teu costat com encantada,
empesa per l'amor que se m'en duu.
La via no conec ni l'encontrada:
sols sé que sóc l'esposa enamorada,
que avanço vora teu i vaig amb tu [14].

Veo la nao de tu pensar: te lleva;
la veo lejos surcar el horizonte...
navego junto a ti como encantada
porque el amor me empuja y yo lo sigo:
ignoro aun la región y la jornada,
mas sé que soy la esposa enamorada,
que avanzo junto a ti y voy contigo.

Maragall, en su visión de la mujer, ha sabido juntar los hilos de una larga tradición espiritualista, con

la misma experiencia suya vital, de la que no nos oculta nada; la realidad se ilumina así suavemente, y la idealidad se humaniza: en esa composición de elementos al parecer opuestos, hallamos la razón última de la poesía de Maragall, y su encanto.

INFINITUD EN LA NATURALEZA

El poeta, positiva o negativamente, busca la infinitud. Era una infinitud positiva la que buscaba Maragall. En esa busca había cantado la mujer. Pero en la poesía de Maragall, la mujer y la naturaleza tienen una secreta afinidad y casi casi se equivalen. La naturaleza le lleva a pensar en la mujer:

> Amb la dolça i tranquil·la criatura
> me plau pensar-hi quan el sol ja és post,
> i guaito encar la transparència pura
> que resta llargament en la muntanya [15].

> En la dulce y tranquila criatura
> pensar me agrada cuando el sol se ha puesto
> y miro aún la transparencia pura
> que queda largamente en la montaña...

y la mujer le lleva a pensar en la naturaleza:

> la seva veu, com font en nit callada.
> Jo us parlo d'ella com d'un vol d'aucells
> que us fa mirâ al cel blau sens violència... [16].

Al lado del concepto de mujer-infinitud, fuente de belleza ideal, hay que poner el de naturaleza engendradora y protectora. Maragall en su cuarto,

allá junto a la montaña, se siente, como un niño, protegido por ella:

Dins la cambra, xica, xica,
en la nit dormo tot sol;
part de fora, negra, negra,
la muntanya em vetlla el son.
La muntanya, alta, alta,
que se'm menja tot el cel,
se m'arrima dreta, immòbil,
sentinella mut i ferm [17].

En mi alcoba chica, chica,
yo en la noche solo, duermo:
allá afuera, negra, negra,
la montaña vela el sueño.
La montaña, alta, alta,
que se come todo el cielo,
se me arrima, enhiesta, inmóvil,
centinela mudo y quieto.

Todo en la naturaleza engendradora y protectora es sagrado.

Y el poeta goza con la belleza del mundo natural:

Dues coses hi ha
que el mirar-les juntes
me fa el cor més gran:
la verdor dels pins,
la blavor del mar [18].

Corazón mayor
—si las miro juntas—
dos cosas me dan:
el verdor de los pinos,
el azul de la mar.

(Años después, Juan Ramón Jiménez asociaría también pinos y mar:

Mar de la tarde, mar de plata,
qué bello estás entre los pinos.)

Y encantado y como embrujado, el poeta goza con la belleza, y penetra en el encanto. *La Fageda d'En Jordà* podría servir como símbolo de toda la magia del mundo natural:

Saps on és la fageda d'En Jordà?
Si vas pels volts d'Olot, amunt del pla,
trobaràs un indret verd i profond
com mai cap més n'hagis trobat al món:
un verd com d'aigua endins, profond i clar;
el verd de la fageda d'En Jordà.
El caminant, quan entra en aquest lloc,
comença a caminar-hi a poc a poc;
compta els seus passos en la gran quietud:
s'atura, i no sent res, i està perdut.
Li agafa un dolç oblit de tot lo món
en el silenci d'aquell lloc profond,
i no pensa en sortir, o hi pensa en va:
és pres de la fageda d'En Jordà,
presoner del silenci i la verdor [19].
Oh companyia! Oh deslliurant presó!

¿Sabes ir al hayedo de En Jordá?
Sobre el llano, hacia Olot, según se va,
hallarás un lugar verde y profundo,
como jamás lo hallaste en este mundo.
Verde profundo y claro cual dentro de agua está:
el verde del hayedo de En Jordá.
Cuando entra en este sitio, ya el viajero
pisa poquito a poco su sendero;

cuenta sus pasos: son el solo ruido;
se para, nada se oye: está perdido.
Le coge un dulce olvido de este mundo
en el silencio del lugar profundo,
y no piensa en salir, o en vano ya:
preso por el hayedo de En Jordá,
cautivo del silencio y del verdor.
¡Oh compañía! ¡Oh cautiverio libertador!

Goza y ama, ama hasta fundirse o confundirse con el objeto amado con afirmaciones que, muchas veces, harían pensar en un verdadero panteísmo, y esto desde antes de 1895.

El poeta está echado entre la hierba. Y se siente muy bien, muy a gusto allí:

i em va invadint com una immensa pau,
i vaig sent un tros més del prat suau
ben verd, ben verd sota d'un cel ben blau [20].

e invadiéndome va como una paz inmensa,
voy siendo un trozo más del prado suave,
verde, bien verde, bajo un cielo bien azul.

Y así hasta los poemas de *Enllà* (1906), y más que en ninguno, en el que se titula *Les muntanyes*. El poeta bebe el agua de la fuente, y al beberla le inunda una dulce sabiduría; el mundo le parece nuevo:

Tot semblava un món en flor,
i l'ànima n'era jo [21].

Todo me parecía un mundo en flor
y su alma era yo.

Siente que es el alma del prado, del ganado, del bosque, del precipicio, del torrente, del estanque que contempla al viajero con ojo extraño:

Jo era l'ànima blava de l'estany
que guaita el viatger amb ull estrany [22].

Yo era el alma azul de la laguna
que os acecha llegar, con ojo extraño.

El alma del viento, y la de la cima...

También ese sentirse unido con la naturaleza le produce una especie de alegría infantil, en un frenético júbilo. Ved los gestos del poeta que ha cogido en la montaña un ramo de retama o hiniesta —en amorosa comunión con la flor que ha cogido—:

Amb un vímet que creixia
innocent a vora seu,
he lligat la dolça aimia
ben estreta en un pom breu.
Quan l'he tinguda lligada,
m'he girat de cara al mar...
M'he girat al mar, de cara,
que brillava com cristall;
he aixecat el pom en l'aire
i he arrencat a corre'avall [23].

Con un junquillo inocente
que crecía por allá,
a mi dulce amiga ataba
para un ramito formar.
Cuando ya la tuve atada
me he vuelto cara a la mar;
me he vuelto hacia el mar, de cara,
que brillaba cual cristal,

he alzado en el aire el ramo
y me he lanzado a bajar.

Esa comunión con la naturaleza, es posible por los sentidos, y ante todo por la maravilla de la vista humana. Por eso ama los ojos el poeta, por eso tiene tanta devoción a Santa Lucía, y le pide por ellos:

Són tan bells els ulls al front
quan hi brilla la mirada;
fa tan bo de veure el món
per l'ànima enamorada
de clarors de tota mena
i el moure's de tot quant viu;
que cada hivern que veniu
gloriosament serena...
us cridem amb forta veu
i amb el pit tot agitat:
"Santa Llúcia gloriosa!
la vista i la claretat!" [24].

...Son tan bellos en la frente
cuando brilla la mirada;
mirando al mundo se siente
tan bien el alma, prendada
de todo lo luminoso
y de cuanto bulle y vive,
que cada vez que os recibe
diciembre en día glorioso...
...gritamos con fuertes voces,
lleno el pecho de ansiedad:
"¡Santa Lucía bendita,
la vista y la claridad!"

La vista y la claridad: pedía la vista de los ojos, y la claridad, la claridad del mundo y la de la mente.

El poeta cantó extasiado la belleza del mundo: de las montañas y del mar, de los prados y de los bosques, de las hermosas mujeres y de todo lo que brilla y rebulle en la tierra, y de los ojos que todo lo saben contemplar. Y como resumen o condensación de toda su experiencia poética de amador de la vida, escribió los versos de su Cántico espiritual:

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
què més ens podeu dâ en una altra vida? [25].

Si el mundo es tan hermoso, Señor, si se le mira
con vuestra paz dentro de nuestros ojos,
¿qué más nos podéis dar en otra vida?

REALISMO

He aquí, pues, que en la poesía de Maragall a la mujer-divinidad hay que agregar el mito de la naturaleza-divinidad: son las casi infinitudes, los seres próximos a infinitudes, lo que canta. Pero otra vez ocurre que (lo mismo que encontramos al hablar de la mujer) con esta interpretación mágica o religiosa de la naturaleza, Maragall alía un poder y un gusto de describirla con una técnica poderosa. Como en este apunte de las nubes que se van rompiendo descendiendo al valle:

Els núvols blancs i flonjos van caient
lliscant per la ferrenya serra avall;
del cel a grans bocins se van desfent
i baixen al silenci de la vall.
El sol, enmig del blau, victoriós,

fa vibrar els colors de quant se veu...
Dels núvols l'estol blanc, silenciós,
va caient, va caient pertot arreu [26].

Blancas, flojas, las nubes van cayendo,
resbalando por la áspera ladera;
del cielo en grandes trozos se desprenden
y bajan al silencio de los valles.
En el azul, el sol, ya victorioso,
hace en color vibrar cuanto se mira...
Las nubes —blanca armada silenciosa—,
cayendo van, cayendo, por doquiera.

Podríamos trasladar esa poesía a pintura —y sería muy fin de siglo o comienzos de éste— si la pintura pudiera dar la representación cinética de esas nubes que resbalan por la sierra abajo.

Otras veces, Maragall contrapone en una misma poesía la grandeza de un espectáculo natural, con lo diario y más trivial de la vida de una ciudad. En el poema *A Muntanya*, de 1897, la gente de la ciudad (Puigcerdà) va a mirar desde el balcón de la muralla, y ve pasar la tormenta por la montaña, con sus rayos. Allí, en las gargantas y en los valles, se estrella el agua contra las rocas, se espantan los ganados, gritan los pastores, cae algún abeto herido por el rayo.

Però en el balcó gran de la muralla
no se sent res: la gent hi va a badar
i, amb ull ja quasi incommovible, aguaita
el pas de la llunyana tempestat [27].

Pero en el gran balcón de la muralla
nada se oye; la gente va a mirar;
con ojo casi inconmovible observa,
lejos, el paso de la tempestad.

Creo que para acercarnos algo a la comprensión de Maragall es preciso no perder de vista estos dos aspectos de su poesía: esa tendencia idealista, o si queréis, romántica, en busca de plenitud: lo grande, lo bello, lo bueno; y esa capacidad de visión realista, pormenorizada, muchas veces transcribible en pintura o dibujo. Los ejemplos abundan: el más conocido y justamente famoso, *La vaca cega*. He aquí el dormir de los habitantes de la casa (nótese el de las criadas, después de las fatigas del día), según lo cuenta la esposa en *El Comte Arnau:*

Quan els infants i les criades
eren dormits, ja de nit gran,
jo recorria les estades
com un fantasma vigilant.
Jo veia els somnis i figures
volar damunt dels fronts dormits;
tocava el rostre a les criatures
per si eren freds o bé enardits.
Veia en llur jaç a les serventes
(el de la dida vora el bres)
en positures diferentes,
i en llur son encara més.
Hi havia aquella forta Assumpta
(que terres lluny era el marit)
que s'adormia cellajunta
i amb una mà damunt del pit.
Després aquella joveneta
que era un xic rossa i tan humil,
tenia sempre una rialleta
i entorn del cap el braç gentil.
Però les altres, aplanades

pel gros treball de tot lo jorn,
bocaterroses o badades,
eren com mortes a l'entorn.
I, per la casa tenebrosa
tornant al nostre llit retret,
m'hi esmunyia silenciosa,
vetllant encar [28] ton son inquiet [29].

Cuando los niños y criadas
dormían ya, noche adelante,
yo recorría las moradas
como un fantasma vigilante.
Veía los sueños y figuras
volar por cima de sus frentes,
tocaba el rostro a las criaturas,
si estaban fríos o calientes.
Veía en su lecho a las criadas
(siempre el del ama, con la cuna)
en posiciones variadas,
y en su dormir, más, cada una.
Había aquella fuerte Asunta
(su hombre, en un país lejano)
que se dormía cejijunta
cubriendo el pecho con la mano.
Y un poco rubia, la mocita,
humilde tanto y obediente,
durmiendo con su sonrisita
y el lindo brazo por la frente.
Otras, molidas del trabajo,
del trajinar de todo un día,
boquiabiertas o boca abajo,
en torno, muertas se diría.
Y por la casa tenebrosa,
a nuestro lecho recoleto,
yo me escurría silenciosa,
velando aún tu sueño inquieto.

Este gusto por la realidad y sus pormenores le lleva al empleo, algunas veces, de imágenes de tipo

empequeñecedor. Entiéndase: en que una cosa o bella o profundamente espiritual es representada por elementos muy reales, habituales y concretos. Estos elementos son expuestos con sus particularidades, sus repliegues, sus mutaciones. Lo más real, pasa así al plano irreal o imaginario; la rica realidad del plano irreal, enriquece así el plano real de la comparación. Recuérdese cómo en *Haidé* se expresa el amante ya lejos de la amada, a la que considera indiferente y rodeada de nueva vida:

Ara sóc com la dida d'un infant
que tot just li han tret, i en té enyorança,
i diu si no li deixarien veure
ben d'amagat, que no dirà paraula.
Juga l'infant amb la finestra oberta,
corre d'ací i d'allà dintre la cambra,
fent a tots la mateixa rialleta
que tant solia fê a la qui el criava;
i allà a la reixa hi ha una cara trèmula
que contra els ferros plora i riu i calla
tot menjant-se amb la vista la criatura,
d'aquell antic amor tan descuidada!
Aixís mon esperit està a tota hora
contemplant en l'absència la manyaga
que em té tan lluny del pensament...
Jo la veig que s'aixeca i que s'inclina,
i que va i ve de l'un indret a l'altre,
i es posa al llit, i dorm, i es desensonya,
i està sempre de mi tan oblidada!
Mes mon sentit està en contínua vetlla... [30].

Ahora soy como el ama a quien un niño
le acaban de quitar, y en su nostalgia,
pide que aún se lo dejen ver un poco,
escondida, que no dirá palabra.
La ventana está abierta, juega el niño,
y corre y alborota por la estancia,
y a todos ríe con la misma risa
con que reía a la que le criaba;
y allá en la reja hay una cara trémula
que contra el hierro, llora y ríe y calla,
comiendo con sus ojos la criatura,
que está de aquel amor tan descuidada.
Así tengo yo el alma a todas horas
contemplando, en la ausencia, la adorada,
de cuyo pensamiento estoy tan lejos...
Veo que se levanta y que se inclina,
que viene a un sitio, que a otra parte pasa,
se echa en el lecho y duerme y se despierta,
y está siempre de mí tan olvidada.
Mi alma, en cambio, está en continua vela...

Ese largo desarrollo de la imagen, y ese buscarla precisamente en lo inmediato y diario, no dejan de tener lejanos antecedentes en la poesía de Ausías March.

Maragall buscaba infinitud, como todo poeta. Y aun sin seleccionar belleza o grandeza, el mundo mismo en su conjunto —la luz y todo lo que se mueve— era una infinitud para su alma:

fa tan bo de veure el món
per l'ànima enamorada
de clarors de tota mena
i el moure's de tot quant viu...

Una infinitud que había que ver en sus pormenores, y que sólo se podía abarcar a través de ellos. Así los dos polos, idealismo y realismo naturalista de toda la obra de Maragall, encuentran su justificación en la misma concepción del mundo "tan diverso, tan extenso, tan temporal".

II

En las líneas que anteceden he querido fijar algunos de los rasgos esenciales de la representación del mundo en la poesía de Maragall. Y claro está que hay muchos más que se podrían haber tomado en consideración, y que se deberían tomar para un cuadro completo. No pueden intentarlo estas apresuradas líneas.

Pero ni esos rasgos (que han querido interpretar a Maragall como sometido a una ley de polaridad: entre la más sobria realidad y el más anhelante idealismo; o entre los dos movimientos espirituales de su siglo —tantas veces relacionados—, romanticismo y positivo realismo), ni tampoco los otros rasgos que hubieran debido añadirse, nos servirían por sí solos para nada, al querer comprender la eficacia de su poesía: el hecho de que haya muchos poemas de Maragall que, leídos, me produzcan no sólo esa intuición más viva, más sacudida, del mundo, o de aspectos del mundo, que debe darme siempre un poema, sino una intuición profundísima, con profundidad, en el espacio, en el espacio del espíritu y en su tiempo.

Fue a fines del año 1918 (o primeros meses del 19) cuando en El Escorial leí por primera vez *La vaca*

cega. Hay poemas que nos producen un momentáneo agrado, y que se nos resbalan del recuerdo. Hay otros que se apoderan de nosotros, que se nos meten en el alma, se hacen ya presencia permanente en nuestra vida. *La vaca cega* se apoderó de mí (y fui uno de los muchos que se dedicaron a la aparentemente —sólo aparentemente— fácil labor de traducirla). En estos cuarenta y tres años, muchos altibajos ha tenido nuestro gusto. Yo acababa de hacer entonces mis descubrimientos poéticos: hacía dos años, más o menos, que había descubierto a Rubén; sólo unos meses, que conocía a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado. Y ahora se me añadía un nombre más de poeta hispánico: Maragall. Adquirí en seguida los dos tomos de poesías de Maragall en la edición de Gustavo Gili. Yo no voy, a estas alturas, a negar la grandeza poética de Rubén, ni la de Juan Ramón Jiménez. Pero ocurrió que, al correr de los años, primeramente Rubén, venerado siempre por mí, fue ocupando menos lugar en mi alma; y luego me pasó algo semejante con Juan Ramón Jiménez. La huella primera de Maragall quedó indeleble: a aquel primer poema leído se fueron juntando otros que permanecieron imborrables en mi alma, y a aquel primer conato de traducción siguieron algunos otros (el último, reciente: va a hacer dos años).

Y ahora ocurre otro fenómeno, que se da una vez y otra, en el círculo de lectores de un poeta, y que merece nuestra meditación. Esos poemas de Maragall que se han apoderado de mi espíritu son, con leves diferencias, acá y allá, los mismos que han hecho palpitar una vez y otra, miles de corazones humanos. En la obra de un gran poeta siempre la humanidad hace

su antología: unos poemas resbalan más o menos lentamente, otros permanecen. ¿Por qué? ¿En dónde está la diferencia?

Nada se resuelve y nada nos puede decir la crítica después de estudiar la concepción del mundo, la filosofía del poeta. El pensamiento de un gran poeta nos interesa siempre. Pero el pensamiento del poeta no nos explica su obra: no nos explica por qué si con el mismo pensamiento, el mismo poeta escribe dos poemas, uno permanece indeleble en el espíritu de las gentes, y el otro se olvida.

Por otra parte, la expresión "pensamiento" es inexacta, y desorientadora. El poeta, al ponerse a escribir, hondamente conmovido, quiere en realidad transmitirnos un mensaje, y ese mensaje es una mezcla de elementos conceptuales, afectivos e imaginativos. La memoria (movilizando imágenes vistas o soñadas), el entendimiento (poniendo en actividad un sistema conceptual) y la voluntad (señalándolo todo con el imperio del quiero u odio), las tres potencias del alma (como en el catecismo de la infancia) colaboran inseparablemente en la carga del mensaje que quiere perennizar el poeta, que quiere transmitirse a sí mismo, y transmitirnos a todos. Adaptando al análisis literario el sistema de análisis lingüístico de Saussure [31], a ese mensaje que el poeta quiere transmitir lo he llamado "significado".

Pero nada se ha obtenido, nada es posible, si al poeta le faltan los medios de transmisión. La transmisión del mensaje poético se logra por la palabra. A la palabra poética (adaptando el mismo sistema) la he llamado "significante". El poema no está con-

seguido si no hay una adecuación entre el significante y el significado.

Maragall se ha expresado sobre esto en términos que con otra nomenclatura se aproximan mucho a los míos. Léase su *Elogio de la Poesía.*

III

Las líneas que han antecedido han sido dos breves y volanderas muestras del "significado" en la poesía de Maragall. Quiero en lo que sigue señalar también unas breves muestras de cómo los poemas de Maragall que más nos mueven lo consiguen por la acertada unión del significado y el significante.

RITMO EXPRESIVO

Un "significante" es siempre un complejo de elementos, y uno de los elementos más importantes del significante poético es el ritmo.

Un poeta puede tener o no tener muchos conocimientos de métrica. Pero los conocimientos de métrica, al ponerse a escribir no le servirán para nada si le falta la intuición seleccionadora. Puede haber, sin embargo, una colaboración entre técnica e intuición.

Bien conocidos son esos poemas de ritmo cambiante que trajo a España la imitación de "Les djinns" de Victor Hugo, durante el romanticismo: poemas en que el aumento o disminución del número de sílabas se produce como por escalones y a veces como en *La carrera* del Nazarita Alhamar, de Zorrilla, se llega

hasta versos de una sola sílaba gramatical (que para el cómputo métrico vale dos, a causa de su tonicidad). Pues bien, hay algunos poemas de Maragall en que parece existir aún como un eco de esa técnica. Hablo de poemas como el *Himne Ibèric,* y *Corpus.* Pero esas largas escaleras técnicas del ritmo romántico nos hacen hoy sonreir; nada de eso en Maragall: ha desaparecido en él toda sensación de artificio técnico: Maragall se preocupó del problema del ritmo. En su *Elogio de la Poesía* afirma la necesidad de que el ritmo corresponda a la inspiración. Es evidente que esos poemas *Himne Ibèric, Corpus* y otros son la realización más próxima de sus teorías. Cada parte del poema, mejor dicho, cada uno de esos pequeños poemas (por ejemplo, la parte lusitana, la andaluza, la castellana, de *Himne Ibèric)* ha seleccionado intuitivamente el ritmo que le corresponde: y el contraste entre las diferentes partes resalta el valor significativo de cada una. El ritmo alejandrino en la parte de Portugal (con escasa y poco significativa acentuación) da la prolongación nostálgica en el significante, como el anhelo hacia el infinito que contiene el "significado":

La dolça Lusitània, - a vora del mar gran,
les ones veu com vénen - i els astres com se'n van;
somnia mons que brollen - i mons que ja han fugit.
Li van naixent els somnis - de cara a l'Infinit [32].

La dulce Lusitania, - a orillas del gran mar,
ve las olas cuál vienen, - los astros cuál se van.
Sueña mundos que surgen - y mundos que han huido.
Le van naciendo sueños - de cara al infinito.

A continuación, con ritmo saltante, toda la pasión y la danza andaluza:

De les platges africanes - ha vingut la gran cremor,
els jardins d'Andalusia - han florit amb passió.
Flor vermella en cabell negre, - ulls de foc i cos suau,
ets la terra de les danses - perfilant-se en el cel blau...[33].

De las playas africanas - ha venido el gran ardor;
los jardines andaluces - florecieron con pasión.
Flor bermeja en pelo negro, - cuerpo suave, ojos de luz:
¡tú, la tierra de las danzas - que recorta un cielo azul!

Los hemistiquios son ahora de ocho sílabas, pero cada ocho sílabas lleva cuatro acentos (si tenemos en cuenta los acentos principales y los secundarios):

De les platges africanes - ha vingut la gran cremor

ˊ – ˊ – ˊ – ˊ – | ˊ – ˊ – ˊ – ˊ (–)

Si se consideran los acentos secundarios —y parece claro que esa fue la intuición creativa— se puede hablar de acentuación completa trocaica. Es esa reiteración de ictus o golpes acentuales lo que da esa apasionada viveza y esa agilidad al ritmo de los versos dedicados a Andalucía.

A continuación, el poeta ha colocado el fuerte grito patriótico y varonil, la invitación a Cataluña:

Al crit de la tramuntana - ballem la sardana
a vora el mar blau,
devant la neu del Pirineu
sentint llunyans - uns altres cants... [34].

Al grito de la tramontana, bailemos la sardana, junto al mar azul, ante la nieve del Pirineo, sintiendo, lejanos, otros cantos...

Y luego la triste estrofa sola, tan sola como Castilla:

Sola, sola enmig dels camps,
terra endins, ampla és Castella... [35]

Sola, sola, en medio de los campos,
tierra adentro, ancha es Castilla.

Se me podrá decir, ¿cómo es posible que ese ritmo exprese soledad, depresión, abandono, si es el mismo que expresa la gran pasión y animación andaluza? La objeción sería tanto mejor venida cuanto que nos puede hacer entender mejor mi teoría del significante y del significado. No hay nada en el signo poético que no provenga del significado. El significante matiza o exacerba el mensaje del significado. Hace ya tiempo que Grammont comentó cómo de los verbos franceses *tinter* y *teinter,* que tienen absolutamente la misma pronunciación en francés, el primero, "tintinear", es expresivo, y el segundo, "teñir", no. En español, *grito* es una palabra expresiva; *rito,* con los mismos elementos fonéticos que son expresivos en *grito,* no lo es. Un paso más en esta dirección y resulta que unos mismos elementos fonéticos en los significantes pueden adquirir valores expresivos muy distintos en el signo poético, según estén condicionados por los significados. Esto, por una parte.

Ocurre, además, que en la estrofa "Sola, sola enmig dels camps" los elementos del ritmo no son los mismos que en la andaluza. Hay muchas diferencias; la más importante es que sólo el primer verso es el que mantiene con regularidad el ritmo trocaico:

Sola, sola enmig dels camps,
terra endins, ampla és Castella.
I està trista, que sols ella

no pot veure els mars llunyans.
Parleu-li del mar, germans! [36].

Sola, solą, en medio de los campos,
tierra adentro, ancha es Castilla.
Y está triste, que sólo ella
no puede ver los mares lejanos.
¡Habladle del mar, hermanos!

Un análisis semejante en *Corpus* demostraría lo mismo. Señalemos sólo ligeramente valores y contrastes. Primero un fuerte ritmo militar:

Toquen les trompetes; - vénen els soldats
avançant en amples - rengles virolats... [37].

Tocan las trompetas; - vienen los soldados,
van en largas filas - de colores charros.

Y a continuación la danza de los gigantones graciosamente señalada por repetición y variación. Esa pequeña estrofa —imitando una tonada popular— cumple maravillosamente dentro del poema su misión expresiva:

Els gegants, els gegants,
ara ballen, ara ballen;
els gegants, els gegants,
ara ballen com abans.

Los gigantes, los gigantes,
ahora bailan, ahora bailan,
los gigantes, los gigantes,
ahora bailan como antes.

Con variación aún, en la estrofa final:

La geganta i el gegant
ara ballen, i sempre ballaran [38].

La giganta y su jayán
ahora bailan y siempre bailarán.

Habría que recordar aquella frasecilla que tanto repitió D'Ors, sobre lo que podía haber en un pequeño minué: ese pequeño ritmo popular es, del lado del verso, una maravilla como "significante" expresivo.

Y después del baile de los gigantones, las largas filas de la lenta procesión traídas por los alejandrinos (nótese la reiteración inicial):

De lluny, de lluny s'avancen - les testes tonsurades,
els filets de veus blanques - que regalimen psalms...[39].

De lejos, lejos, vienen - las testas tonsuradas
y filas de voz blanca - que van regando salmos.

Maragall es un maestro del ritmo, verdaderamente asombroso. Nada comparable podía ofrecer la literatura castellana cuando eso se escribía, antes de 1895.

El ritmo poético puede dibujarnos un movimiento físico, o también un movimiento espiritual. Cuando leemos esta deliciosa composición:

Oh Jesús de ma infantesa!
oh petit Nostre Senyor!
Bon Jesuset de les panses i figues,
i nous i olives i mel i mató!

¡Oh Jesús de mi niñez,
chiquito Nuestro Señor!
¡Buen Jesusín de los higos y pasas,
nueces y olivas, miel y requesón!

¡cómo se inicia con los endecasílabos de acentuación en séptima una alegría inocente y muy tierna! Ya nos canta por dentro, cuando la poesía sigue:

Que alegre es torna, la nit de desembre!
Quina alegria, d'infants i pastors!
Tot timbaleja, tot cascavelleja,
tot se trontolla al vaivé d'un bressol!...
"Què n'hi darem, an el Noi de la Mare?
què n'hi darem, que li sàpiga bo?" [40].

¡Qué alegre se torna la noche en diciembre!
¡Pastores y niños qué alegres que son!
¡Qué tamborileos, qué cascabeleos!
¡Todo bambolea, de una cuna al son!
¿Qué le daremos al niñín de la Madre?
¿Qué le daremos que le sepa mejor?

El ritmo tan travieso anunciaba, presagiaba. como de antemano, el ambiente de alegría tradicional y popularidad de los dos últimos versos: la música de los versos, y el tema de Navidad, pone en la mente del lector la evocación turbia, no reconocida aún, que se aclara luego, al surgir los versos tradicionales. En éste, en la utilización de esa cancioncilla le había precedido Verdaguer y le seguirían otros poetas, como López-Picó.

"LA SARDANA"

Otras veces, Maragall se ha propuesto y ha evocado, de tal modo que nos deja en las lindes últimas de la maravilla, ritmos de música y danza. Si el baile de los gigantones era una deliciosa miniatura, basada en una canción tradicional, *La sardana* es una de las evocaciones, por medio de la palabra poética, de movimientos de danza y música, más bellas, fértiles y de exacta intuición, que yo conozco en la literatura universal:

La sardana és la dansa més bella
de totes les danses que es fan i es desfan... [41].

La sardana es la danza más bella de todas las danzas que se hacen y deshacen...

Cómo se ve el anillo humano, la precisión y la medida, señaladas por los acentos del verso con que se mueve:

és la mòbil magnífica anella
que amb pausa i amb mida va lenta oscil·lant.

es la móvil, magnífica anilla que con pausa y con medida va lenta oscilando...

Sus cambios, sus variaciones:

Ja es decanta a l'esquerra i vacil·la;
ja volta altra volta a la dreta dubtant,
i se'n torna i retorna intranquil·la
com mal orientada l'agulla d'imant.

Ya se inclina a la izquierda y vacila,
ya vuelve otra vez a la derecha, dudando,
y se vuelve y retorna intranquila,
como mal orientada la aguja de imán.

Su detención, como la aguja imantada: el arranque al contrapunto:

Fixa's un punt i es detura com ella...
Del contrapunt arrencant-se novella,
de nou va voltant.
La sardana és la dansa més bella
de totes les danses que es fan i es desfan [42].

Se fija un punto y se para como ella... Del contrapunto se arranca renovada, de nuevo va girando. La sardana es la danza más bella de todas las danzas que se hacen y deshacen.

Toda esa expresión del movimiento, de la lentitud, de la medida, de los cambios y detenciones, del arranque, toda esa fiesta giratoria en nuestra imaginación, ha sido conseguida por una combinación muy sencilla: los golpes acentuales van siempre separados por dos sílabas sin acento. Si tomamos el primer verso

La sardana és la dansa més bella

veremos que el primer acento tónico va en la tercera sílaba. El segundo verso tiene el primer acento en la segunda sílaba (y siempre, lo mismo, dos sílabas sin acento tónico entre dos acentuadas):

de totes les danses que es fan i es desfan.

Recibe así este verso cuatro acentos tónicos. Y esa variación entre el verso 1.° y el 2.° (repetida entre el 3.° y 4.°, el 5.° y 6.° y el 7.° y 8.°) parece reflejar la diferencia entre pasos largos y pasos cortos en la danza misma.

Otro cambio expresivo que se corresponde perfectamente con el sentido se da en el verso

Fixa's un punt i es detura com ella...

La ley constante (dos sílabas sin acento entre dos acentos tónicos) se mantiene: pero ahora la primera

sílaba es la tónica. En fin, la variación a la señal del contrapunto está indicada por un nuevo cambio:

| | |
Del contrapunt arrencant-se novella.

Siempre igual: dos sílabas átonas entre dos tónicas. Pero, en este verso, a la primera tónica anteceden tres átonas.

En resumen: siempre dos átonas separan entre sí dos tónicas; todos los cambios están producidos por la posición del primer acento que puede coincidir con la primera sílaba (Fixa's un punt...) o con la segunda (De totes les danses...), o con la tercera (La sardana és la dansa...) o —excepcionalmente— con la cuarta (Del contrapunt arrencant-se...) [43].

Dicho de otro modo: si una cinta de papel continua, sin comienzo ni fin, estuviera marcada con una sucesión de sílabas de tal modo que siempre cada dos fuertes fueran separadas por la interposición de dos débiles

(..... - ´ - - ´ - - ´ - - ´ - .....)

y de esa cinta cortáramos trozos, podríamos comenzar el corte por la fuerte:

´ - - ´ - - ´ - - ´ - (Fixa's un punt...)

o dejando una débil delante:

- ´ - - ´ - - ´ - - ´ (de totes les danses...)

o dejando dos débiles delante:

– – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – (La sardana és la dansa...).

Pero hay un verso que ya no admite la imagen de la cinta, pues lleva hasta tres sílabas débiles delante de la primera fuerte, aunque las sílabas siguientes repiten la norma general:

– – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – (Del contrapunt arrencant-se
[novella...).

Claro está que no hay ni podía haber una concordancia total con el ritmo físico de la sardana; la hay, en cambio, con nuestra figuración mental de la sardana. Sería necesario, además, analizar todas las estrofas de este poema, ver cómo de la descripción rítmica del baile pasa en la segunda estrofa a la de los danzadores, en la tercera a la preocupación filosófica e histórica de la danza misma; en la cuarta, al significado de hermandad y promesa catalanas:

és la dansa sencera d'un poble
que estima i avança donant-se les mans.

es la danza sincera de un pueblo
que ama y avanza dándose las manos.

La sardana de Maragall es uno de esos pocos poemas inspirados que tienen la virtud no sólo de crear belleza en la mente humana, sino de reinspirar a multitudes, de ser, a su vez, confortadores y estimuladores de la voluntad de todo un pueblo.

"LA VACA CEGA". TEXTO CATALAN Y TRADUCCION

El significante es siempre un enorme complejo de valores: la crítica más pormenorizada no puede aspirar sino a descubrir algunos de ellos; será la crítica tanto más penetrante cuanto acierte a señalar los más expresivos.

Son muchos los aspectos del significante en Maragall, además del ritmo, que merecerían estudio y meditación. Para descubrir algunos de ellos, pongámonos en frente de otro de los poemas que a más hombres han movido: *La vaca cega.*

Del lado del significado, vemos en él la enorme afectividad de Maragall por el mundo natural, concentrada en esa vaca, hija de la naturaleza, rama de vida que debía ser espléndida, pero que está tronchada, en medio del exuberante paisaje que llena el sol. Y condensa la imagen al presentárnosla que bebe, sin apetencia vital, y se aleja lentamente... Pero nada de esto justificaría la honda huella que nos deja el poema.

Y en este caso no podemos atribuirla a especiales valores del metro: *La vaca cega* está escrita en endecasílabos, y no tiene en ellos, o por ellos, especial resalte, salvo algunos pormenores que indicaremos después.

Reproduzcamos aquí, para confrontación del análisis que va a seguir, el texto catalán de este poema y un modesto intento —entre tantos— de traducción:

Topant de cap en una i altra soca,
avançant d'esma pel camí de l'aigua,
se'n ve la vaca tota sola. És cega.

D'un cop de roc llançat amb massa traça,
el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre
se li ha posat un tel. La vaca és cega.
Ve a abeurar-se a la font com ans solia,
mes no amb el ferm posat d'altres vegades
ni amb ses companyes, no: ve tota sola.
Ses companyes, pels cingles, per les comes,
pel silenci dels prats i en la ribera,
fan dringar l'esquellot, mentres pasturen
l'herba fresca a l'atzar... Ella cauria.
Topa de morro en l'esmolada pica
i recula afrontada... Però torna,
i baixa el cap a l'aigua, i beu calmosa.
Beu poc, sens gaire set. Després aixeca
al cel, enorme, l'embanyada testa
amb un gran gesto tràgic: parpelleja
damunt les mortes nines, i se'n torna
orfe de llum sota del sol que crema,
vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant llànguidament la llarga cua.

La vaca ciega

Topando aquí y allá contra los troncos,
a tientas por la senda de la fuente,
se va la vaca, sola, sola. Es ciega.
Con demasiado tino, una pedrada
del zagal le deshizo un ojo; el otro
una nube cubrió. La vaca es ciega.
Va a abrevarse a la fuente cual solía:
no con el firme paso de otras veces
ni con sus compañeras; no, va sola.
Las otras, por ribazos y barrancas,
por la calma de prados y riberas,
hacen sonar la esquila, mientras pastan
hierba fresca al azar. Ella caería.

Contra el pilón gastado topa el morro,
y recula dolida... Pero vuelve;
baja el testuz al agua y bebe quieta.
Bebe poco, sin sed. Después levanta,
al cielo, enorme, la cornuda testa,
grande y trágico el gesto. Parpadea
sobre los muertos ojos, y se vuelve
huérfana de la luz del sol que quema.
errando por las sendas imborrables,
balanceando lánguidamente la larga cola.

DISTRIBUCION DE LA MATERIA EN "LA VACA CEGA"

En un primer análisis de este poema notamos su exactitud. Nada sobra ni falta. No hay ninguna de esas diluciones tan frecuentes en la poesía castellana y catalana de la época (el poema se escribió antes de 1895), y en las que en algunos momentos también incide Maragall. Aquí, el pensamiento poético es como una materia que llena el verso, que se reparte exactamente por él: ninguna palabrita inútil, o menos expresiva, que rebaje su precisión. Bien vemos que esa materia que así se distribuye en el verso va guiada con exquisito tino por la mano del poeta.

Esta serenidad de la materia poética distribuyéndose por las partes del poema es una nota de la gran poesía de todos los tiempos.

Ahora podemos observar más de cerca y veremos que esa distribución tiene en *La vaca cega* unas características muy especiales. Tomemos un grupo de versos con sentido completo; por ejemplo, los tres primeros. La materia poética avanza por tres versos, pero se detiene antes de terminar el último de ellos. La parte última de ese tercer verso resulta así desligada

y ocupada por un breve trozo de materia que queda suelto, por una nueva, brevísima frase:

> Topant de cap en una i altra soca,
> avançant d'esma pel camí de l'aigua,
> se'n ve la vaca tota sola. És cega [44].

En otras ocasiones he señalado la importancia que tiene lo que llamamos encabalgamiento de los versos, es decir, la continuidad de sentido de un verso con el que sigue, sin pausa. Esa continuidad no se da completamente en esos tres citados, en los que siempre hay una pequeña pausa al fin de cada verso. Se verá completa en ejemplos que voy a citar en seguida del mismo poema. Pero, aun en estos tres primeros versos, hay una continuidad conceptual que se aproxima al verdadero encabalgamiento. Esa continuidad no llena —como hemos visto— la parte última del verso tercero: ahí se sitúa la afirmación explicativa de todo lo que antecede: "És cega". Esa pausa, ese estar desligada, prepara, aísla, toda la importancia de significado de esas palabras "És cega".

Lo importante es esto: el poeta va a emplear esta técnica de "destaque", a todo lo largo del poema. Estos son los versos que siguen inmediatamente a los citados antes:

> D'un cop de roc llançat amb massa traça,
> el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre
> se li ha posat un tel. La vaca és cega.

Aquí, el encabalgamiento del verso segundo sobre el tercero es completo. Lo que el poeta destaca o resalta es el mismo concepto de la vez anterior. Pero ha necesitado prolongar la frase, darle mayor contenido de

materia. Antes dijo: "És cega". Ahora, "La vaca és cega". Es el concepto fundamental y nos lo está trayendo repetidamente, y ampliando en la repetición, al cerebro.

Sería necesario leer todo el poema para ver cómo la misma técnica de encabalgamiento la va empleando el poeta a lo largo de la composición, hasta ocho veces. De modo semejante a lo visto, es resaltada la frase "Ella cauria". Las demás ("Però torna", "Després aixeca", "parpelleja" y "i se'n torna") tienen esta diferencia, que lo resaltado o destacado, ya no sigue quedando en soltura con relación a lo que viene después, con lo que, por el contrario, se encabalga.

Ahora vemos que ese cambio corresponde con lo que podemos llamar segunda parte del poema. Todo lo que antecede (hasta "Ella cauria" inclusive) es introducción, explicación general de la ceguedad de la vaca, y la razón de su caminar solitario y cansino, hacia la fuente. Pero desde "Topa de morro en l'esmolada pica", entramos en la segunda parte: una serie de acciones sucesivas que el poeta quiere exactamente, recortadamente, precisar. Las frases son breves (sólo se desarrolla un poco más el gran gesto trágico de la testa cornuda).

El encabalgamiento hace que los comienzos de cada frase al no coincidir con los comienzos de verso (con la única excepción de "Beu poc") resalten cada acción particular:

Topa de morro en l'esmolada pica
i recula afrontada... Però torna
i baixa el cap a l'aigua i beu calmosa.
Beu poc, sens gaire set. Després aixeca
al cel, enorme, l'embanyada testa

amb un gran gesto tràgic; parpelleja
damunt les mortes nines, i se'n torna...

Nótese la reiteración de *i* (polisíndeton) que contribuye a la misma sensación de recorte o preciso recuento de la despaciosa acción: Però torna / i baixa el cap a l'aigua i beu calmosa.

Con "i se'n torna" comienza la última parte del poema: todo el recorte de acciones resaltadas ha cesado. Ahora todo es una continuidad: resalta en ella el requemado verso "orfe de llum sota del sol que crema", que reconcentra el asunto (la tremenda negrura de la vaca dentro del gran esplendor solar), pero ha desaparecido todo encabalgamiento, y los versos fluyen cada uno continuo hasta su final: es el largo camino de retorno de la vaca, su oscilante paso, el lánguido ondular de la cola:

i se'n torna
orfe de llum sota del sol que crema,
vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant llànguidament la llarga cua.

DISTRIBUCION DE LA MATERIA: "EN UNA CASA NOVA"

Uno de los elementos principales del significante en la poesía de Maragall es una exactísima y sensibilísima distribución de la materia: es una cualidad que se da siempre en sus obras mejores. A veces, la distribución (lo que llamo distribución) tiene todos esos matices expresivos, como los de *La vaca cega* que hemos visto, múltiples, oscilar entre fluidez y discontinuidad. Otras veces, como en *La sardana,* la

traza es más sencilla; ya lo vimos: cada estrofa, un subtema, dentro del tema general. Otro ejemplo de esta sencillez nos lo ofrece *En una casa nova:* la primera estrofa corresponde a la construcción de la casa, la afirmación de la propiedad indispensable al hombre, por lo menos en el recinto de su ambiente inmediato, y, en él, con límite para la libertad de los demás:

Alçant aquestes parets heu pres entre sos caires
lo que era abans de tots: l'espai, l'ambient, la llum:
mai més lliure un aucell travessarà aquests aires
ni una llar errabonda hi aixecarà el seu fum [45].

Alzando estas paredes tomasteis con su asiento
lo que era antes de todos: espacio, ambiente, luz.
Nunca, aquí, libre un pájaro podrá cruzar el viento
ni ya un hogar errante su humo dará al azul.

¡Qué exactitud, qué maravilloso ajuste entre la palabra y lo que se quiso decir! Sólo un gran poeta pudo escribir esos versos [46].

La segunda estrofa, un momento se liga con la anterior, y se dedica toda al hogar constituido: la esposa lo preside, la paz lo encierra, la caridad lo abre:

Ja és teu, amo, això. Sia! I per molts anys l'esposa
hi regni coronada del riure d'un infant,
i es tanqui aquesta porta deixant la pau inclosa,
i s'obri com uns braços als tristos que hi vindran.

Amo, ya es tuyo. ¡Sea! Reine la esposa en casa,
y que de un niño siempre la corone el reir.
Y al cerrarse estas puertas, encierren paz sin tasa,
mas si alguien triste llega, cual brazos se han de abrir.

La tercera estrofa es los hijos: conocerán lo que es el hogar, cuando estén lejos:

I vosaltres, fillada, teniu ja un niu ben vostre.
Si aneu pel món un dia, sabreu lo que això val:
recordareu el batre la pluja en aquest sostre
i com és dolça l'ombra del porxo paternal.

Vuestra es, hijos, bien vuestra; quizá, lejos, un día
sabréis cuánto valía vuestro propio nidal:
recordaréis la lluvia que el tejado batía,
y cuán dulce es la sombra del porche paternal.

Cada una de las estrofas tiene una precisión iluminada; cada una tiene su voz y su mensaje: la primera trata de la iniciación del hogar; la segunda nos habla de los maravillosos días en un hogar juvenil; la tercera mira al futuro y apunta a la disolución de los vínculos hogareños. Entre las tres estrofas se encierra, emocionadamente, la vida humana.

Si en poemas muy largos —digamos, *El Comte Arnau*— puede entrar por mucho la meditación de un plan, no cabe duda de que en los pormenores, lo triunfante, lo creador del acierto es la intuición. No creo, de ningún modo, que en *La vaca cega*, Maragall planeara de un modo deliberado las tres partes contrastadas y llenas de matices que he distinguido, ni aun, tampoco, en *En una casa nova*, la distribución de las estrofas.

ALITERACIONES

Menos aún, otros tipos de valores que exigirían un minucioso análisis que ahora no puedo hacer. Tal

ocurre con el valor expresivo que la aliteración puede dar al significante. Recordad los versos:

Verge de la vall de Núria,
voltada de soletats,
que, immóbil en la foscúria
i en vostres vestits daurats,
oïu l'eterna cantúria
del vent i les tempestats:
Verge de la vall de Núria,
a Vos vénen les ciutats.

Virgen del valle de Nuria,
cercada de soledades,
que inmóvil en la foscuria
y en vuestros dorados trajes,
oís la eterna canturia
del viento y las tempestades:
Virgen del valle de Nuria,
a Vos vienen las ciudades.

He aquí una sensación de selvática y sombría soledad: viene dada por el significado: *soletats, foscúria, tempestats.* Pero cuán impresionantemente se acrecientan esas cualidades: la aliteración insistente de labiales y de vocales *u* (que también tienen un elemento labial) con la insistencia en la rima en *-úria,* producen la sensación de oscuridad; las *t* chascan como madera quebrada por el viento *(soletats, vestits, tempestats,* etc.). Esos versos están en el significante llenos de valores expresivos que potencializan el significado.

La intuición poética de Maragall, la misma que le llevaba a la exacta selección de los ritmos, la misma que le hacía plasmar rigurosamente la materia en

sus canales métricos, le llevaba al hallazgo de palabras virginalmente significativas.

Recordemos sólo el final de *La vaca cega:*

i se'n torna
orfe de llum sota del sol que crema,
vacil·lant pels camins inoblidables,
brandant llànguidament la llarga cua.

La fluidez de ese final parece interrumpirse un momento en el verso "orfe de llum sota del sol que crema": es un verso duramente contrastado (negrura en luminosidad), intensamente sugeridor en la mente del que lee: ese "sol que crema", en ese verso, parece caso de Van-Gogh. Ese verso resalta entre los otros próximos a él, por su acentuación en cuarta y octava sílaba. Maragall, instintivamente, para versos de fuerte representación, elige la acentuación de 4.ª y 8.ª sílaba, como poco antes

al cel, enorme, l'embanyada testa.

Pero he aquí, en este otro verso "orfe de llum sota del sol que crema", que los acentos de 4.ª y 8.ª sílaba han ido a caer, precisamente, sobre dos monosílabos, *llum* y *sol,* que son los que contienen toda esa fuerza de irradiación lumínica: esas dos palabras reforzadas por la acentuación reciben como una carga eléctrica que se intensifica aún al reinfluirse mutuamente desde sus dos cimas de la 4.ª y 8.ª sílabas. Contribuye al efecto del verso la final repetición de *k:* "que crema".

Consideremos ahora el verso último:

brandant llànguidament la llarga cua;

la vaca se aleja moviendo lentamente, cansadamente, la cola: el poeta la ha visto partir repitiendo los mismos movimientos de cansina costumbre, según se alejaba. Esa sensación de lo reiterado, ha determinado el apoyo en vocales *a* de todo el verso (*brandAnt, llAnguidament, llArga*). El moverse la cola a un lado y otro, que impresionó la retina del poeta —por esa trasmutación prodigiosa de valores, que está en la base de todo lo poético—, queda grabado fonéticamente en la mente del lector por la distribución casi simétrica de una aliteración de *-lla-*:

———lla————————lla———.

Es la imposibilidad de reproducir esa aliteración final, enormemente evocativa, lo que condena a un relativo fracaso —a una disminución de expresividad— todo intento de traducción castellana de este poema, que, engañosamente, parece tan fácil de traducir. (En mi traducción he tratado de evocar la aliteración del original: para eso me ha sido forzoso introducir un alejandrino como verso último.)

IV

Recientemente, en estos años últimos se han alzado voces críticas contra la poesía de Maragall. Dejo aparte las que se hayan movido por motivos políticos, etcétera. Estas son extraliterarias y yo no las he de tomar en consideración; no voy a rechazar históricamente a todos los grandes poetas a los que les falte una preocupación de 1961. Tendría que borrar a casi todos los grandes escritores de la literatura universal. Por otra parte, quiero decir que nada más distante de mi propia poesía que la de Maragall. Mi concepción del mundo es, por desgracia, muy distinta. Ojalá tuviera yo la creencia en la belleza, y en la armonía total, y tendiera hacia ella como él. Quizá por esa lejanía, sea precisamente por lo que me agrada tanto. Una cosa es cierta: aunque no haya en él algunos de los temas más usados en esta segunda mitad del siglo XX, los que Maragall canta (mujer, naturaleza, tierra natal, familia, organización política) son eternos y no pueden dejar de movernos. Más aún, porque los canta con una voz y unos medios literarios que son modernos (comparando con literatura castellana, están mucho más próximos de Antonio Machado que de

Núñez de Arce o Zorrilla); no necesitamos de ningún modo ponernos en una perspectiva histórica.

Pero hay otras críticas que no puedo dejar de respetar. Son las que se basan en motivos de lengua. Amigos míos, a quienes mucho admiro, me critican el catalán de Maragall. Pero otros, catalanes también, y de enorme competencia lingüística, me lo defienden ardorosamente. Los problemas especiales de cada lengua son muy complejos. El castellano también tiene los suyos: son los problemas que salen de su gran difusión mundial. Hace años que llevo una campaña para convencer a los españoles de que la pureza idiomática debe ser hoy cosa muy secundaria, que lo importante es la unidad lingüística, que si en toda España y toda la América de lengua española se dice la misma voz, esa voz no hay que tocarla, es sagrada, aunque su origen o su derivación horripile a los gramáticos.

Ocurre también que los escritores castellanos tendemos cada vez más a escribir como hablamos. Juan R. Jiménez afirmó una vez, poco antes de morir, que estaba dedicado a revisar toda su obra y que su corrección consistía en sustituir todo lo que no fuera diario y habitual; si encontraba, por ejemplo, la palabra *estío,* la tachaba y ponía *verano.* Pero el quitar palabras y sustituirlas por las más corrientes y molientes no deja de ser peligroso: todos los extremismos son lamentables.

En esto de la lengua, los países son muy distintos. Hay pueblos europeos en donde los escritores se deleitan —aun hoy— usando los más estupendos cultismos. Estas cuestiones de diferencias o no diferen-

cias entre lo que se habla y lo que se escribe son muy delicadas y embrolladas para tratarlas aquí.

Yo las he de dejar de lado. Yo, castellano, encuentro en Maragall un sistema de signos lingüísticos que me parece funcionar bien y estimo de absoluta coherencia.

Me aproximo a su poesía y la veo con un enorme contenido espiritual, con ese ansia de infinitud y de imágenes de infinitud, que encontrábamos en su concepto de la mujer, en su idea de la naturaleza, pero al mismo tiempo tan aferrado a la realidad que aquí sí que le siento en contacto evidente con la última poesía de España. Yo también quisiera hacer poesía real y de lo real: me gustaría, por ejemplo, haber escrito esas pocas estrofas de las criadas dormidas...

Me acerco a los valores del "significante" en su poesía y me encuentro con que es un poeta de una inmensa capacidad de evocación, de sugestión, por medio de la palabra: tenía en condiciones generales el sentido del ritmo expresivo, la intuición poderosa de la distribución de la materia en el verso (es decir, la intuición de la composición del poema), la capacidad de selección de las voces expresivas, de su acumulación y colocación bajo los acentos de intensidad, de la formación de recordadoras sinestesias aliterativas...

Estas condiciones son tan grandes y tan evidentes, que en literatura española habría que pensar —*mutatis mutandis*— en un Góngora.

¡Ah, no, no se puede jugar con los poetas, con la gloria de los grandes poetas!

Cataluña tiene en Verdaguer su mayor poeta del siglo XIX —porque a Verdaguer le sentimos comple-

tamente del siglo XIX—, y en Maragall a su mayor poeta (hasta hoy) del siglo XX.

Porque, desde sus Poesías de 1895, es ya —era ya— el primer poeta del siglo XX. Es tan del siglo XX como en Castilla la generación del 98.

Pero no se olvide que escribía "a lo siglo XX" antes que la generación castellana del 98, como, con estricta justicia, lo ha señalado ya Laín Entralgo.

Cataluña debe, a mi juicio, cuidar mucho la gloria de su Maragall, que la amó con pasión inmensa. Yo, por mi parte, haré todo lo posible por defender la gloria de Maragall, que en 1900 era el mayor poeta español, de los que habíamos de sentir nuestros, es decir, modernos, es decir, actuantes sobre nuestra vida.

IV

FANALES DE ANTONIO MACHADO

En 1912, Machado es catedrático de francés del Instituto de Soria; se ha casado allí con una muchachita, casi una niña; está lleno de amor hacia ella. Y en ese año ve morir a aquella criatura en la que había concentrado su ternura de poeta y de hombre. El poeta, impotente ante la voluntad de Dios, recibe el golpe, y, con piadosa resignación, exclama:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

DESASOSIEGO DEL POETA

No puede con el recuerdo y pide y obtiene su traslado al Instituto de Baeza. Llega a Baeza con el corazón desgarrado. Ni la belleza del campo, ni las joyas del arte, patinadas por los siglos, de dos ciudades, logran apartar su pensamiento de aquel centro obsesivo: su corazón está en el Espino, así se llama el alto cementerio donde reposa su Leonor, alto, muy alto, sobre la curva del Duero, en tierra soriana:

¡Oh canción amarga
del agua en la piedra!
...Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas.
Sólo suena el río,
al fondo del valle,
bajo el alto Espino.

Y el poeta, en abril de 1913, escribe a su amigo José María Palacio, que está en Soria:

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras...
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

No, la belleza de su nuevo ambiente no podía arrancar de su corazón el recuerdo soriano, él estaba

ya ganado definitivamente por aquellos cielos castellanos donde descansaba en la tierra aquel cuerpo casi de niña; donde su esposa era ya tierra...

Y en un viaje, por el sur andaluz, había escrito pocos días antes, desde Lora del Río:

> En estos campos de la tierra mía,
> y extranjero en los campos de mi tierra
> (yo tuve patria donde corre el Duero
> por entre grises peñas,
> y fantasmas de viejos encinares,
> allá en Castilla, mística y guerrera,
> Castilla la gentil, humilde y brava,
> Castilla del desdén y de la fuerza),
> en estos campos de mi Andalucía,
> ¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.

"...En estos campos de mi Andalucía, / ...cantar quisiera". ¿Cantar quisiera? ¿Qué le pasa al poeta? ¿Es que no puede cantar? Sí; hay, a mi juicio, otra causa que está relacionada con su arte y que es la que tiene la culpa de que los años pasados en Baeza sean de desasosiego e incomodidad, y es también una causa íntima.

PRIMER CRECIMIENTO DE LA POESIA DE MACHADO

Para comprenderlo, es necesario echar una mirada por su producción poética anterior. Su primer volumen, *Soledades* (un librito de 112 páginas), se había publicado en 1903. En él, junto con algunos resabios del modernismo, estaba ya anunciada la voz de un gran poeta. Es lo que se ve ya definitivamente en

la segunda edición (de 1907): a las *Soledades* se agregan ahora las *Galerías* (y, en ellas, algunos de los mejores poemas de Machado); y es interesante ver cómo se ha hecho la corrección de las *Soledades* mismas: se ha suprimido lo demasiado sonoro o de representación exterior que pudiera recordar el modernismo de Rubén Darío.

En esta segunda edición de las *Soledades,* el libro ha llegado a su desarrollo definitivo. Un nuevo gran poeta había nacido. Lo sabrían en seguida los mejores amigos de la poesía. ¿Y el público? Todo lo que en el modernismo era música exterior, sonoridad de clarines, colores brillantes, está ausente de la voz de Machado. Es una voz interior, modesta, la que canta. En lugar de la sonoridad de los versos, hay ahora un sentimiento íntimo y sencillo, tiernísimo. Y las palabras son muy sencillas también, casi elementales. El público, lleno de la voz de Darío, no, no pudo comprender en seguida.

TESTIMONIO PERSONAL

Yo, que era entonces un muchacho, formaba parte de ese público. En el bachillerato no se me había hablado de otra poesía moderna que la del siglo XIX, desde el romanticismo a Núñez de Arce. Fue después cuando, olfateando por mi cuenta, me tuve que empezar a orientar por el ambiente poético. En 1916 fue mi descubrimiento de Rubén Darío: quedé deslumbrado. ¡Qué maestría del ritmo, qué magníficos colores, cuántas visiones extrañas, exquisitas! Sólo en el verano de 1918 cayó un libro de Antonio Machado en mis manos (las *Poesías escogidas,* que acababa de publicar la editorial Calleja). Me puse a leer. Mi pri-

mera impresión fue muy desilusionada. Yo venía de las grandes músicas de Rubén

(Ya viene el cortejo. Ya se oyen los claros clarines),

de su sentimentalidad fácil y llena de colorido

(La princesa está triste, qué tendrá la princesa.
Los suspiros se escapan de su boca de fresa),

y en aquel librito de Machado, ni colores suntuosos, ni músicas arrebatadoras, ni princesas premenopáusicas. Todo modesto, todo sencillo; color a veces, pero nada brillante; los versos tenues, la rima (salvo curiosas excepciones) o pobre o meramente asonante; los poemas breves, a veces brevísimos. Como éste:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

Y no comprendía. Afortunadamente no arrojé el libro. Todo aquel verano lo tuve cerca de mí. Y fui leyendo. Y, poco a poco, la poesía de Machado se me fue metiendo por el alma. Era, ante todo, una lección de estética: contra lo relumbrante, lo apagado, la música disminuida; el color tenue, o sólo con las manchas necesarias para dar aquí o allá un realce; y contra lo suntuoso, lo pequeño, lo modesto; y nada exótico o pintoresco, lo próximo y lo diario estaba lleno de posibilidades y podía ser elevado también a alto plano estético. Y era una lección de hombría, de austeridad,

de honestidad sin disfraces ni relumbrones, ni exuberancias orquestales. Y era, en fin, una lección de sentimiento. Como la maceración ascética y la delgadez de la carne en los místicos, en estos versos de Antonio Machado la delgadez, la tenuidad de la forma era lo que podía traer el gran milagro, lo que los traspasaba de sentimiento. Y ahora yo volvía a leer aquel poemita:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma,
para ser joven, para haberlo sido
cuando Dios quiso, para
tener algunas alegrías... lejos,
y poder dulcemente recordarlas.

Y ya lo comprendía: sabía que estaba traspasado de espíritu; lo penetraba un espíritu de melancolía, suave, pero que cala hondo. Era una permanencia delgada, eso que solemos explicar echando mano de tópicos: como un perfume tenue, que persiste, como un eco de diapasón, que no se quiere apagar.

Esta fue mi experiencia vital, en 1918. Para mí, inolvidable, y tan fundamental, que había casi de ser la determinadora de mi vida.

Yo imagino que los hombres de algo más edad que la mía (o aquellos que, siendo contemporáneos míos, salieron a navegar antes que yo por los mares literarios) debieron de pasar por aventuras semejantes. También para ellos el descubrimiento de Rubén Darío sería algo deslumbrador. Quizá, por lo que aún tenían de modernismo, no sintieron ninguna dificultad ante las *Soledades* de Machado en la primera edición de

1903. (Parece, además, que el librito no despertó entonces gran curiosidad.) Pero ante la segunda edición, *Soledades, Galerías y otros poemas,* de 1907, muchos adoradores de Rubén tuvieron que preguntarse qué arte desnudo y al parecer pobre era aquel que Antonio Machado les daba. Es decir, no me cabe duda, se tuvieron que hacer una pregunta semejante a la mía.

UNA CRISIS DE CRECIMIENTO EN MACHADO

Ocurre que, después de esa edición, la poesía de Machado sufre una crisis de crecimiento. ¿Se trata de una crisis consciente? En varios de los escritos en prosa de Machado parece aludirse directamente a ella. Empieza a bullirle en la cabeza a Machado la idea de un arte objetivo. Aquellas *Soledades,* aquellas *Galerías* de su obra, no eran sino intensas proyecciones de su espíritu, el espíritu del poeta proyectado sobre el paisaje que describe o sueña, traspasándolo todo. Recordad el que hemos citado:

Tarde tranquila, casi
con placidez de alma...

El poeta atribuye al paisaje el estado anímico que él para sí desea: su placidez de alma, o su suave deseo de placidez (que es ya un principio de ella) se trasvasa a la tarde tranquila que ve o nos describe.

Ahora, en cambio, el poeta desea una variación en su arte: desea una poesía objetiva; es una nueva dirección que tendrá en él un largo desarrollo, y que ha de llegar, muchos años más tarde, al deseo de un arte común, casi de un cantar meramente social o colectivo.

La materia para lo que ahora desea —un arte objetivo— se la dan las tierras sorianas. Ese mismo año de 1907, en que se publica la nueva edición de *Soledades,* es en el que ha ganado la cátedra del Instituto de Soria. Los años de Soria, enriquecidos pronto por el amor, y santificados luego por la muerte, son fértiles para el arte: el mismo año, 1912, de la muerte de Leonor, aparece otro libro de versos de Antonio: *Campos de Castilla.* He ahí, en esas páginas, el deseado arte *objetivo.* La forma —en *Campos de Castilla*— sigue siendo modesta, y todo sigue estando penetrado de espíritu, de una profunda emoción. Pero ahora las imágenes exteriores se corresponden con un paisaje real, que a veces se delinea con una precisión de cuadro, y que no excluye, sino que favorece la mención de pintorescos pormenores significativos:

Es la tierra de Soria árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa,
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.
La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar Abril está nevada
la espalda del Moncayo;
el caminante lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas.

También la misma ciudad de Soria está descrita con tanta precisión como sentimiento:

¡Muerta ciudad de señores
soldados o cazadores;

de portales con escudos
de cien linajes hidalgos,
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas,
y a la media noche ululan,
cuando graznan las cornejas!
¡Soria fría! La campana
de la Audiencia da la una.
Soria, ciudad castellana
¡tan bella! bajo la luna.

El público, en general, entiende mucho mejor todo arte representativo, donde se den sólidos agarraderos de realidad. No nos extraña nada, pues, que el poeta que ya había adquirido cierto renombre con sus *Soledades,* tuviera ahora, con este nuevo libro en que se daba una representación de tierras y aun gentes de España, muy real, aunque penetrada de espíritu, un verdadero éxito. Ese éxito, siempre limitado, a que puede aspirar, en vida, un poeta español del siglo XX.

He aquí, pues, que, al llegar a Baeza, trae consigo el poeta dos sucesos próximos: el éxito de su libro y la muerte de su mujer.

INTERMITENCIA DE LA VENA POETICA

Ahora sobreviene una nueva crisis, grave y decisiva, tan grave que va, en cierto modo, a acabar, no con el poeta, pero sí con el crecimiento normal de su arte. Machado vive de recuerdos sorianos, porque aquellos campos de Castilla están ya para él impreg-

nados de espiritualidad, están ligados a su amor, a su desgracia, y entrelazadamente con ella, a la entraña de su poesía.

Quiere cantar el campo andaluz, después de todo, lo suyo, él, andaluz de Sevilla. Y no puede.

Algunos apuntes sobre el campo de Baeza están —es cierto— llenos de sentimiento y son de una sencilla hermosura:

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!
¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!
Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.
Campo, campo, campo.
Entre los olivos,
los cortijos blancos.
Y la encina negra,
a medio camino
de Ubeda a Baeza.
Por un ventanal,
entró la lechuza
en la catedral.
San Cristobalón
la quiso espantar
al ver que bebía
del velón de aceite
de Santa María.

La Virgen habló:
"Déjala que beba,
San Cristobalón."
Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.
A Santa María
un ramito verde
volando traía.
¡Campo de Baeza,
soñaré contigo
cuando no te vea!

Pero, aparte éste y algún otro acierto, hay que reconocer que su deseo de cantar el campo andaluz resulta fallido. Léase, por ejemplo, *Olivo del Camino,* un poema del olivar cordobés, todo mezclado de pagana y exótica mitología (Atenea, Keleos, Demofón, Demeter). Al que viene de la emoción desnuda y traspasada de los *Campos de Castilla,* este poema le produce —salvo destellos, aquí y allá— una penosa impresión de acartonamiento.

Vive, pues, casi de relieves de su época castellana. Naturalmente que sigue siendo un gran poeta y como tal se expresa de vez en cuando, en alguna llamarada súbita.

En Baeza está hasta 1919, en que solicita y le conceden la cátedra del Instituto de Segovia. La sequedad ha continuado. Obsérvese bien: desde 1912 (fecha de los *Campos de Castilla)* no ha vuelto a publicar ningún nuevo libro. En 1924 aparecen sus *Nuevas Canciones.* En este volumen se recoge casi toda la obra de doce años (salvo unos pocos elogios

añadidos al fin de las *Soledades,* etc., de 1919). El resultado es, hay que decirlo, bien escaso, si se prescinde de algunos poemas que muestran, siempre, la alta calidad del escritor. Y hay todavía dos cosas nuevas, interesantes —por lo que descubren—, en este libro: por un lado, unos poemas brevísimos, concentrados en tres, en cuatro, en dos versos, hasta en uno solo; de vez en cuando, condensan una intensa emoción, o un sentimiento muy delicado y tenue:

La primavera ha venido,
nadie sabe cómo ha sido,

nos dice el poeta, y nos sugiere en solos dos versos la maravilla humana ante ese fenómeno natural, sutilmente invasor, que encanta nuestras vidas todos los años.

POEMILLAS
FILOSOFICOS

La segunda novedad que llama nuestra atención en el libro —y que nos es aún más reveladora— es otro grupo de poemas, también brevísimos, separados cuidadosamente de los anteriores. Llevan éstos por título *Proverbios y cantares* y están precedidos de una dedicatoria a Ortega y Gasset. Algunos expresan todavía un intenso sentir. La mayor parte, sin embargo, nos revelan algo muy distinto: una posición que podemos, sin duda, llamar filosófica: un deseo aforístico y definitorio de profundidad y perennidad. He aquí el primero de estos brevísimos poemas:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

No nos cabe duda de que Machado ha meditado filosóficamente sobre un problema frecuente en la filosofía de nuestra época: el problema del "otro". Este poemilla —sólo dos versos—, que es el cuarto de la serie, no hace sino confirmarlo:

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.

Dejemos aquí lo que toca al sentido filosófico de estas condensaciones y considerémoslas sólo desde el punto de vista de la poesía o, más exactamente, del desarrollo de la poesía de Machado.

Cuando se publicaron las *Nuevas Canciones* no faltó quien saludara a estos minúsculos poemas comparándolos con la finura y la gracia de los mejores *hai-kais* japoneses. Y alguna vez, cierto, el elogio era justo.

Al que considere, en cambio, el desarrollo de la vida literaria del poeta, esos poemillas hablan bien claro, y no con voz triunfal. Hay que verlos dentro del volumen de *Nuevas Canciones*. Los libros anteriores, *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) y *Campos de Castilla* (1912), tenían una gran unidad de inspiración y aun de técnica: las *Soledades* y *Galerías* eran paisajes de ensueño y de prodigio, los *Campos de Castilla* eran paisajes y vida de la realidad castellana, y todo en ambos libros movido o traspasado por un sentimiento vivísimo: el alma del poeta proyectada sobre su creación, traspasándola, fundida con ella. Las *Nuevas Canciones,* en contraste, son una especie de muestrario: algunos poemas que recuerdan los *Campos de Castilla,* otros que, con apenas

breves destellos de sentimiento, meten al campo andaluz en una rígida cartonería mitológica, y, en fin, estos poemas minúsculos, definidores, dogmáticos, condensación de turbias intuiciones puramente cerebrales, alejados de la experiencia viva. Con ellos, el poeta estaba atravesando una difícil linde: de lírica a filosofía.

SEQUEDAD ANTE SU TIERRA ANDALUZA

No nos cabe duda: algo no funcionaba bien. Cuando el poeta llega a Andalucía, destrozado por la muerte de su mujer, va a descubrir otra rotura en su vida; él nos lo ha dicho: no puede cantar, no puede cantar estos bellísimos campos, al fin andaluces, es decir, más próximos a su origen sevillano, más suyos. Imaginamos su desaliento: ni la conmoción hondísima de su alma, ni el contacto con la Andalucía natal hacen brotar la chispita, esa chispita de la creación que alumbra de pronto la noche negra. Machado intenta nuevos caminos, ha perdido aquel avance magnífico que le llevó de sus juveniles *Soledades* (1903) a sus *Soledades y Galerías* (1907) y a sus *Campos de Castilla* (1912).

Todos los poetas conocen esas épocas de sequedad, que a veces se producen precisamente cuando la ilusión parece que está poniendo el fruto de creación a su alcance. Lo malo es que esa incapacidad creativa ya no habría de cesar nunca en Machado. "Incapacidad creativa" es sólo —tal como la uso— denominación de un estado habitual. Es necesario tener presente (lo he dicho ya, pero me hace falta recalcarlo, porque es de gran importancia en mi razonamiento) que Ma-

chado fue gran poeta hasta la muerte, pero ya sólo en destellos (a veces muy breves, que otras veces se prolongaron algo más sostenidos por un choque exterior), sin una línea clara y fija en su actividad que le permitiera producir obras cuajadas, como *Soledades y Galerías* o los *Campos de Castilla*. Esa época de desolación, la de mayor desolación, porque el poeta no se ha acostumbrado aún a su sequedad, y hace impotentes esfuerzos para encontrar su camino, vino a coincidir con su estancia en Baeza. Se hubiera producido, probablemente, en cualquier sitio, en París o en un desierto, porque venía predeterminada por hilos de la propia vida del escritor.

De esa sequedad es consecuencia, y por retruque, también causa, otro hecho, al cual sólo hemos rozado de paso.

ESCRITOS FILOSOFICOS EN PROSA

Hacía tiempo que Machado había dado muestras de una afición a la Filosofía. Es un cúmulo de premisas lo que trae que sea precisamente en Baeza donde el poeta se sumerja en los estudios de filosofía, estudios que no sólo hace, sino que, como un adolescente cualquiera, somete en exámenes a la sanción de la Universidad de Madrid. Desde ahora, y cada vez más hasta los últimos años de su vida, al lado del poeta hay que considerar al filósofo, no sólo meditador, sino pensador que se comunica, ya escritor filosófico por tanto: esos proverbios y cantares, esos brevísimos poemas (o por lo menos algunos de ellos) son la primera muestra. Pronto seguirá el escritor en prosa. Si bien el poeta siente la necesidad de desdoblarse

para filosofar en seres complementarios, e inventa dos criaturas, Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena. Sus pensamientos filosóficos, Machado se los atribuye unas veces a Mairena, otras, a través de Mairena, a Abel Martín.

Estos escritos filosóficos, siempre asistemáticos, y muchas veces sumamente confusos y hasta caóticos (con intervalos de casi dibujable y extraña nitidez), no son nuestro tema. No vamos a hablar de ellos sino en cuanto nos son necesarios para entender la esencia de su arte.

Pero hay en ellos, además de su sistemática falta de sistema, otras notas generales que son de una gran importancia. Para comprenderlas tenemos que volver a echar otra ojeada —en distinta perspectiva— sobre la obra poética de Machado.

HUMOR, IRONIA, CHISTE, ESCEPTICISMO, EN LOS ESCRITOS FILOSOFICOS

El lector de las *Soledades y Galerías* adivina, a través de ellas, en el poeta un ser bueno, inocente, soñador, quizá totalmente desasido de la realidad, angélico se diría, y esas galerías que inventa y en las que se sume

> (y avancé en mi sueño
> por una larga, escueta galería,
> sintiendo el roce de la veste pura
> y el palpitar suave de la mano amiga)

son casi los caminos naturales para lo que en una criatura humana puede haber de angélico.

En *Campos de Castilla,* el poeta no ha cambiado fundamentalmente. Está ahora más aferrado a la tierra. Y como es tierra española, salen en él, claro está, los rasgos de amor a España que le unen a la llamada generación del 98. Mucho cariño, pues, a la tierra española, y con él, como también en los demás del "98", algunas vetas críticas o negativas. Pero en Machado no pasan de ser aún sólo indicios.

Saltemos ahora sobre la incapacidad para una fluidez o continuidad creadora, que se nota en el libro siguiente (*Nuevas Canciones,* 1924) y asomémonos a los escritos filosóficos en prosa en el *Cancionero apócrifo de Abel Martín* o en *Juan de Mairena.*

¿Es posible que se trate del mismo escritor? Quien trae en las pupilas la visión bondadosa y soñadora del autor de *Soledades* y *Galerías,* se queda asombrado. Porque este filósofo inconexo lo primero que nos revela es un rictus de amargura: el chiste (debajo del chiste siempre hay amargura). Humorismo malhumorado, total escepticismo, que lleva, o a enturbiar las aguas para borrar las trazas, o a aclararlas hasta la última perspicuidad, de repente; pero sólo para introducir la complicada tracería de un burlón razonamiento sofístico. Esta veta desilusionada, desamorada, agria y escéptica, quizá latía (es decir, estaba oculta) en el corazón de Antonio desde sus años mozos. Los hombres somos estupendos complejos, hechos de las materias más disímiles y aun contradictorias. Si existía de antiguo esa veta, bien oculta estaba: nadie al leer las *Soledades* la adivinaría en aquel joven [1].

Las amarguras de la vida, el rompimiento, en una época trágica, de su continuidad creadora, el deseo de

buscar una línea nueva a su expresión, le habían sumido en los estudios filosóficos.

¡Peligro!: el razonador desordenado podía acabar con el momentáneamente desorientado poeta. Pudo ocurrir, porque la veta, quizá reprimida antiguamente, crecía en su alma. No hay poeta —ni siquiera hombre— sin filosofía. Pero el poema y su creador tienen que llevarla dentro, sin mostrarla y aun sin conocerla, como el melocotón ignora su hueso. Alguna vez, Machado se dio cuenta de cuán triste cambio había hecho y escribió:

> Poeta ayer, hoy triste y pobre
> filósofo trasnochado,
> tengo en monedas de cobre
> el oro de ayer cambiado.

Pero yo no me he asomado a ese aspecto del arte de Machado, valioso como todo lo suyo (y aun casi sólo por el hecho de ser suyo), sino porque entre esos escritos, diseminada por ellos, y aun a veces en trozos de cierta extensión, hay una filosofía poética, que tiene que ser importante para la comprensión de su obra.

Una mejor comprensión de la obra de Machado es precisamente lo único que me he propuesto al redactar estas líneas. Y no cabe duda de que el primer público de ellas soy yo mismo. Quiero decir que las he escrito para ver si era posible aclararme algo a mí mismo la comprensión de mi poeta moderno predilecto.

Ocurre, pues, siento decirlo, que estamos en este momento ante el problema principal que me planteo,

y que todo lo anterior puede considerarse prólogo. Era indispensable: había que señalar las crisis de crecimiento de la poesía de Machado de *Soledades* a *Soledades, Galerías y otros poemas,* y de ahí a *Campos de Castilla.* Y la gran crisis de 1912, muerte de Leonor, salida de Castilla, ida a su Andalucía natal, la desorientación poética, el aprendiz de filósofo, el humorista, el escéptico, el sofista...

DIVERSOS SENTIDOS DE "TIEMPO" Y "TEMPORALIDAD" EN MACHADO

No soy el primero que va a los escritos filosóficos en prosa de Machado, en busca de un concepto de poesía, para aplicarlo luego a la obra creativa. Todo lo contrario: parecía tan fácil, tan halladero, que son ya muchos los que lo han intentado antes que yo.

No sólo porque frecuentemente Machado filosofe sobre poesía, sino porque parece, a primera vista, hacerlo de una manera clara y unívoca: en efecto, Machado insiste una vez y otra en la *temporalidad* como en algo esencial a la poesía, y aun define ésta en varias ocasiones como "un diálogo del poeta con el tiempo". Por eso, en estos últimos años se han escrito toda una serie de estudios que todos podrían tener un título común, "Machado y el tiempo", o "El tiempo en la poesía de Machado". No es necesario ponderar cuántas observaciones finas y sagaces han salido de esa masa de ensayos, algunos obra de críticos de gran valía.

Lamento, sin embargo, tener que decir cuán disconforme estoy con las tesis fundamentales —que implican un supuesto previo general— en la mayoría

de esos escritos. Ocurría que, en primer lugar, el tema —aunque sencillo— no era tan mollar, tan mollar, como parecía a primera vista. Porque es que Machado, deliberadamente o no, ha usado al hablar de poesía la palabra "tiempo" en varias acepciones que tienen que ver poco las unas con las otras. Por ejemplo: algunas veces dice que la poesía es *temporal* (en oposición a la pintura o la escultura), es decir, que se realiza en el *tiempo,* y no como éstas, en el *espacio:* y en este sentido, el ritmo es *temporal,* como lo es la rima, que no tiene otra eficacia que la de evocar la consonancia o asonancia que pasó: claro es que también precisa del tiempo para ser operante. Esto (vamos a verlo en seguida), en verdad, no tiene nada que ver con el concepto machadiano de *temporalidad* poética, aunque el mismo Machado haya dado ampliamente base para la confusión.

Otras veces, nuestro poeta, ya por las sendas entre crítico y filósofo, nos habla del valor conceptual o estático del sustantivo o del sintagma de sustantivo y adjetivo, y del valor temporal del verbo: y ciertamente que no hace falta ser muy zahorí para darse cuenta de la temporalidad del verbo (bien a su costa lo saben los niños de la escuela). Sin embargo, esta observación sobre la temporalidad verbal y la poesía (casi un grito de *viva el verbo, muera el sustantivo*), aunque no nos pone todavía frente al concepto fundamental de la *temporalidad* en Machado, ya roza su campo. (Y es muy aguda y muy iluminadora la exageración en que nuestro poeta cae hablando de esto: en la entraña de toda la poesía, él colocaría, viene a decir, la rima en *-ía* de nuestros romances. ¿Quién no recordará su encanto?:

—¿Qué castillos son aquéllos,
que altos son y relucían?
—El Alhambra era, señor,
y la otra es la Mezquita;
los otros los Alijares,
labrados a maravilla.
El moro que los labró
cien doblas ganaba al día;
y el día que no los labra,
de lo suyo las perdía...)

TEMPORALIDAD NECESARIA EN POESIA, SEGUN MACHADO

Donde nos da centralmente su verdadero concepto de la temporalidad que, según él, es indispensable para que exista poesía, es precisamente en el trozo más desarrollado de todos los que tratan de poética: en el que lleva por título "El arte poética de Juan de Mairena".

Tenemos que citar sus palabras. Allí nos dice: "es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica". Hay que saltar lo que dice a continuación, porque cae en una anfibología contra la que ya hemos prevenido al lector antes. La temporalidad existe en Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer... Y pone como ejemplo los versos de Jorge Manrique:

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?

En contraste, dice, no hay sensación de temporalidad en otra poesía clásica en que se canta la fugacidad de la vida, el soneto *A las flores* de Calderón:

Estas que fueron pompa y alegría,
despertando al albor de la mañana,
a la tarde serán lástima vana
durmiendo en brazos de la noche fría.
Este matiz que al cielo desafía,
iris listado de oro, nieve y grana,
será escarmiento de la vida humana:
tanto se aprende en término de un día.
A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron.
Cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y expiraron,
que, pasados los siglos, horas fueron.

Calderón, dice Machado, ha usado "elementos de suyo intemporales. Conceptos e imágenes conceptuales —pensadas, no intuidas— están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia".

"Todo el encanto del soneto de Calderón —si tiene alguno— (dice Machado con tanta incomprensión como injusticia) estriba en su corrección silogística. La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones." En cambio, en la estrofa de Manrique encuentra "un clima espiritual muy otro". "El poeta no comienza por asentar nociones que traducir en juicios analíticos, con los cuales construir razonamientos. El poeta no pretende saber nada; pregunta por damas, tocados, vestidos, olores, llamas, amantes. El 'qué se hicieron' individualiza ya estas nociones genéricas, las coloca en un pasado vivo, donde el poeta pretende intuirlas como objetos únicos; las rememora o evoca... No ya cualesquiera damas, tocados, fragancias, vestidos, sino aquellos que, estampados en la placa del tiempo, conmueven —¡todavía!— el corazón del poeta." La estrofa "queda vibrando en nuestra memoria como una melodía única que no podrá repetirse o imitarse, porque para ello sería preciso haberla vivido. La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge; nada, o casi nada, en el soneto de Calderón."

La larga cita era indispensable, porque nos sitúa precisamente en el centro de mi razonamiento.

Debo hacer ahora un paréntesis. Cuando se habla del concepto del tiempo en Machado suele sacarse a colación una serie de precedentes o concomitancias filosóficas (Bergson, Heidegger, etc.). A veces —como ya he dicho— los comentaristas han tomado el rábano por las hojas, y no han entendido el verdadero núcleo de la temporalidad que para Machado ha de tener el poema (ese núcleo está precisamente en los párrafos que acabo de leer), y, al no entenderlo, han buscado

conexiones para el pensamiento del poeta, que no podían ser sino erróneas. Naturalmente que no hay ahí nada de Heidegger, al que no conocía en absoluto cuando se escribieron esas líneas (y al que años más tarde sólo conoció, parece, muy de segunda mano). Coincide con mucha parte de la filosofía contemporánea en esa preocupación por el tiempo. Pero en esas líneas probablemente no hay sino una aplicación particular de una filosofía que resalta la importancia de la intuición: casi seguramente la bergsoniana.

En realidad, para entender esos conceptos fundamentales (cuál es la temporalidad exigible al poema, según Machado) no hay que recurrir a ningún sistema filosófico; basta leerlos. El poema ha de estar basado en la intuición del poeta; intuición vivida, por tanto, temporal. El poema se ha de basar en emocionada intuición única —como ocurrida en el devenir temporal—; de esa intuición parte el pensamiento poético; en cambio, el pensamiento lógico se basa en conceptos, valores generales independientes de la experiencia temporal e inmediata del poeta.

APLICACION DEL CONCEPTO DE "TEMPORALIDAD" A LA PROPIA POESIA DE MACHADO

Enriquecidos con su concepto de lo que es pensamiento poético, tratemos ahora de aplicar esta medida a la obra del poeta. Es adonde quería llegar, y he de pedir, de nuevo, perdón por haber tenido que ir navegando por tantos meandros previos.

La primera consecuencia es curiosa, y más que curiosa, entristecedora: con esa misma definición podía Machado comprobar cómo en esa intermitencia,

en esa falta de normal desarrollo que desde 1912, después de *Campos de Castilla,* aqueja a su vena poética, hay zonas en que lo que fluye, o mejor, gotea, no es "temporal", es pura definición sin temporalidad vivida. Porque lo que el poeta hace, por ejemplo, al escribir esos *Proverbios y cantares* brevísimos, condensados de pensamiento o de paradoja, y aforísticos, es precisamente prensar pensamiento, profundo o aparentemente profundo, pensamiento basado en conceptos generales, no en intuiciones directas salidas de su experiencia temporal. Con otras palabras: a esas brevísimas poesías no las podíamos llamar poesía si nos atuviéramos a la definición de su propio autor.

En cambio, si volvemos ahora los ojos a la poesía de *Soledades* y *Galerías* y a la de *Campos de Castilla,* ¡cuán claramente la vemos entrar en la categoría de poesía temporal, nacida del tiempo mismo del poeta, cómo la vemos experiencia vivida, intuición individual, pensamiento poético, en suma, y no pensamiento lógico!

Nuestro razonamiento hasta ahora nos ha llevado a una conclusión clara: el centro de interés de la obra de Machado está en sus dos libros, *Soledades y Galerías,* edición de 1907, *Campos de Castilla,* 1912.

Tratemos ahora de verlos más de cerca, a la luz de las propias definiciones machadescas.

PELIGROS DE LA ESTILISTICA: ENTRE SUSTANTIVOS Y VERBOS

Ah, la Estilística, la Estilística. Qué arriesgada es la exploración estilística. Los análisis totales suelen ser increíblemente infructuosos y anodinos. Ocurre,

además, en tales tentativas, que, como en el romancero,

con la grande polvareda
perdimos a don Beltrane.

Quiero decir: que tal paciente estilístico lo apunta todo, lo registra todo, y de todo hace estadística. De todo... menos de la liebre que precisamente importaba, y que saltó, vivísima, aprovechando el paciente recuento.

Hay, en cambio, la técnica de análisis de "muestras" (que explicó alguna vez muy bien el llorado Leo Spitzer): aquí es necesaria una intuición previa. Todo depende de que la elección de las "muestras" haya sido felizmente determinada por esa intuición guiadora.

Ultimamente se ha aplicado esa técnica de muestras, llevando como intuición selectiva el concepto de temporalidad de Machado. ¿Pero cuál de los varios en que empleó esa palabra?

Machado —como hemos dicho ya— ha hablado a veces con gran desdén y casi con ira del adjetivo, y aun del sustantivo, y ha exaltado, en cambio, al verbo. Hay que conocer el eterno *genus irritabile vatum,* y no dar demasiado crédito a las palabras que quizá salieron de la bronca oficina en la que el poeta febrilmente labora en lucha con la rebelde expresión. Creo que se han equivocado quienes —guiados por esos pasajes definitorios— se han puesto a escudriñar y han encontrado un gran predominio de verbos en los versos del poeta. No niego el interés de esas "muestras". Pero en lo que sigue voy a dar ejemplos de los que se podría deducir todo lo contrario: un predominio abru-

mador de sustantivos y adjetivos, con poquísimo apoyo verbal. Pero las dos conclusiones —la de predominio del verbo y la de la mayor y más resaltada abundancia de sustantivos y adjetivos— serían demasiado apresuradas.

En realidad, recuentos de ese tipo suelen dar resultados para todos los gustos: el escritor emplea constantemente verbos y sustantivos, y todos coadyuvan en el efecto, si bien algunas veces notamos claramente cómo la intensidad o la distensión afectivas dependen principalmente de una palabra. Es cierto, por ejemplo, que Machado (que se ha burlado a veces de la adjetivación clásica) es, en general, parco de adjetivos. Algunos, a veces, sin embargo, dan un resalte extraordinario a una estrofa. Y aun hay varios a los que se aficiona y que emplea con relativa frecuencia: así ocurre con *atónito,* por ejemplo. A veces ese adjetivo le sirve para señalar el ápice de una distensión afectiva. Como en este poema (uno de los que más corazones han emocionado). Observemos, de paso, cuán relativamente pocos verbos hay en esta poesía centralmente machadiana y cuán neutros son la mayor parte *(es, conozco, eres, tiene, yerra, se pierde, asombra, voy buscando);* por el contrario, es enorme, en ella, la cantidad de materia y de atributos de la materia; materia real y materia metafórica, perteneciente a múltiples esferas de la vida, y expresada por sustantivos y por adjetivos:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.

Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato, y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,
así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

Las dos comparaciones, la del perro sin amo, y la del niño perdido una noche de verbena, se distienden penosamente; la cumbre de la distensión está en dos palabras, *atónito* y *asombra:* los cuatro últimos versos son el descenso emocionado.

A veces, quién lo diría, es un vulgar adverbio (nada menos temporal) lo que nos trasmite la sacudida de emoción: recordemos otro de los poemas más famosos ("En el entierro de un amigo"). También aquí el poema está rebosantemente lleno de materia concreta, expresada por sustantivos y adjetivos; no hay más verbos que los indispensables; se diría que el poeta los ha esquivado en todo lo posible ("El cielo, / puro y azul"):

A un paso de la abierta sepultura
había rosas de podridos pétalos,
entre geranios de áspera fragancia
y roja flor. El cielo,
puro y azul. Corría
un aire fuerte y seco.

De los gruesos cordeles suspendido,
pesadamente descender hicieron
el ataúd al fondo de la fosa
los dos sepultureros...
Y al reposar sonó con recio golpe
solemne, en el silencio.
Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

Pero veamos aún otro ejemplo. Tomemos otro de los pasajes favoritos. Es un trozo del poema *Las moscas*. El poeta siente una emoción profunda al pensar cómo estos pequeños insectos se posan indiferentes sobre todas las cosas bellas, o dulces, o terribles, que constituyen nuestra vida. Cómo son compañeras de toda nuestra vida. En ese trozo, con poquísimos verbos, se agolpa o condensa la materia expresada por nombres y emocionadamente matizada por adjetivos:

¡Moscas del primer hastío
en el salón familiar,
las claras tardes de estío
en que yo empecé a soñar!
Y en la aborrecida escuela,
raudas moscas divertidas,
perseguidas
por amor de lo que vuela
—que todo es volar—, sonoras
rebotando en los cristales
en los días otoñales...
Moscas de todas las horas,
de infancia y adolescencia,
de mi juventud dorada;
de esta segunda inocencia,

que da en no creer en nada,
de siempre... Moscas vulgares,
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.

En fin, podríamos elegir ejemplos y ejemplos que probarían —si hiciera falta, y ya sabemos que no hace— que la *temporalidad* de los poemas de Machado no depende de la abundancia de verbos (aunque claro está que podríamos elegir otros muchos en que los verbos tienen un papel predominante). Cada parte de la oración tiene su misión especial y todo es cosa de momentos y de gracia o acierto expresivo: el agente puede ser verbo, o sustantivo, o adjetivo o un modesto adverbio.

Machado, influido por su muy justificada enemiga a la petrificada adjetivación clásica (*el alba fría*, etc.), había construido una teoría falsa y había desteñido él mismo su concepto de la temporalidad poemática, tan nítidamente expuesto en otras ocasiones. Y digámoslo todo: ha tenido como consecuencia el llevar a afirmaciones demasiado generalizadoras a algunos críticos de su poesía.

Pongámonos, pues, frente a ella, y procuremos no resbalar nosotros también.

POESIA, UNA INTUICION: UN VER

Resumamos nuestra situación actual: hemos visto a Machado definir netamente la temporalidad necesaria al poema (que es sencillamente intuición de tiempo, de experiencia vivida personal y única; y no concepto o ley general).

Y acabamos de ver que no se trata de la temporalidad objetiva del poema, y que menos podremos deducir tal temporalidad del uso de unas u otras partes de la oración.

El poema se origina, pues, de una profunda y emocionada intuición, de una temporalidad que nace de una experiencia única, y que el poeta ha de hacer intemporal, ha de eternizar, ha de fijar.

¿Cómo lo logra?

Si no nos dejamos encandilar por las palabras *tiempo* y *temporalidad* —casi siempre mal entendidas en las críticas de la poesía de Machado—, y por las preocupaciones que hacia el "tiempo" ha mostrado la filosofía moderna, podremos dar su interna e iluminadora importancia a otra palabrita que muy recatadamente y con menos frecuencia sale en esas definiciones de Machado: es la palabra *intuición*. Se trata de un VER. Una de las maneras de expresar esa intuición temporal en Machado es precisamente el expresar un *ver físico;* más aún: en él se ejemplifica que eternizar *un ver temporal* —ahí está la temporalidad— es la función de poeta.

He aquí palabras del propio Machado:

"En verdad, lo poético es ver, y como toda visión requiere distancia, sólo hemos de perdonar al poeta,

atento a lo que viene y a lo que se va, que no vea casi nunca lo que pasa, las imágenes que le azotan los ojos y que nosotros quisiéramos coger con las manos.

Es el viento en los ojos de Homero, la mar multisonora en sus oídos, lo que nosotros llamamos actualidad."

AMBITOS ILUMINADOS

Y ahora volvámonos a la obra de Machado, a ese centro de la obra, que va de *Soledades* y *Galerías* a *Campos de Castilla*. ¿Qué es lo que caracteriza al poeta? ¿En dónde encontraremos algo que sea verdaderamente común a todo su arte?

En estas ocasiones conviene a veces que el investigador cierre los ojos y también intuya —vea— con los ojos cerrados.

Y pensamos en el arte de Machado. ¿Qué vemos? Lo primero que vemos es espacio: algo se abre y se profundiza ante nosotros. Siempre en su poesía hay un espacio que se abre y se ilumina. Tomemos otro de los poemas que han atraído más lectores. Es una imagen en el sueño: es la imagen que se le rompe al poeta al despertar:

Desgarrada la nube, el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.
Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?
Mi corazón latía
atónito y disperso.

... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...,
el agua en tus cabellos!...
Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento.

Vemos el espacio abierto, luminoso; el poeta lo dice con una imagen muy expresiva: todo está como dentro de un fanal luminoso:

y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.

Todo es imagen luminosa, el limonar florido, el cipresal del huerto..., el prado verde, el sol, el agua, el iris, ¡el agua en tus cabellos! Un recuerdo de algo muy dulce, de un espacio que se ha abierto luminosamente en el dormir.

Así son también las galerías del poema. ¿Quién es —novia, madre, criatura angélica— ese ser que acompaña al poeta por las galerías del sueño?:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
Era la buena voz, la voz querida.
"Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?..."
Llegó a mi corazón una caricia.
"Contigo siempre..." Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Nótese el sentido espacial ya en el primer sustantivo: "Desde el *umbral* de un sueño me llamaron". El sue-

ño es un espacio y el poeta nos hace trasponer el umbral; allí se abren las mágicas galerías por las que aéreamente avanzan ropajes de seres misteriosos y queridos que nos llevan de la mano.

Otras veces, el poeta nos sitúa ante lo real, ante lo *muy* real, sin preparación, casi brutalmente. Léase este "recuerdo infantil". Es la escuela. Emocionado recuerdo. ¡Aquel aburrimiento! ¿Quién no lo ha sentido? El espacio que se nos abre ahora es bien limitado y real: es una clase:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.
Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.
Con timbre sonoro y hueco
truena el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.
Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
"Mil veces ciento, cien mil,
mil veces mil, un millón."
Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

No habrá que poner ahora ejemplos de *Campos de Castilla*. Baste los que ya vimos al pasar. Todo el libro

es ejemplo: el espacio abierto —como por el brusco subir de un telón— se nos ilumina con increíble precisión real en los poemas de ese libro.

Pero en las *Soledades* y *Galerías* son casi siempre espacios soñados o mágicos aquellos en que penetramos. Demos aún uno que quizá los resume todos:

Sobre la tierra amarga,
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—;
imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos...

Otras veces se trata de paisajes en verdad reales, pero casi desrealizados por el poeta:

La estrella es una lágrima
en el azul celeste.
Bajo la estrella clara,
flota, vellón disperso,
una nube quimérica de plata.

Pero en otras ocasiones, el poeta se limita a reproducir, se diría, un cuadrito impresionista. Creo que se ha buceado bastante en las relaciones de Machado con la filosofía moderna, y no me parece que de ese buceo salga nada importante para la comprensión de

su arte: nada que nos explique por qué Machado nos trasmite su emoción, ni siquiera cómo nos la trasmite. En cambio se ha buscado poco en las artes de su momento, ante todo en los pintores. En un enorme número de casos, quizá en un 80 ó 90 por ciento de los poemas, Machado nos comunica su intuición vivida —temporal y única— por medio de una representación espacial, muchas veces pictórica, a veces con rasgos del pre-impresionismo y del impresionismo pictórico prevalente en aquellos años.

Véase este paisaje, lleno de manchas de color, que casi parecerían —ahora— de un Benjamín Palencia. Y nótese cómo el concepto "pintura" aparece explícito:

¿Quién puso, entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores del romero?
La sierra de violeta
y, en el poniente, el azafrán del cielo,
¿quién ha pintado? ¡El abejar, la ermita,
el tajo sobre el río, el sempiterno
rodar del agua entre las hondas peñas,
y el rubio verde de los campos nuevos,
y todo, hasta la tierra blanca y rosa
al pie de los almendros!

He aquí, pues, un bello fanal espacial, lleno esta vez de distanciadas y expresivas manchas de color (se trata de un poema más bien tardío).

DE LA SENSACION ESPACIAL A LA TEMPORAL

Tomemos ahora las palabras "tiempo", "temporal" en el sentido corriente en la lengua, y no en el especial del concepto de poesía en Machado.

¿Acaso, pues, no existen valores temporales en la poesía de Machado? Sí, con relativa frecuencia, pero, curiosamente, cuando más intensa es la importancia del elemento "tiempo", éste está expresado por una abertura espacial: siempre un fanal, luminoso y melancólico, se abre ante nuestra mirada, con adjetivo de Machado, "atónita". Voy a dar sólo un ejemplo que me parece definitivo. Es otro de los poemas —en esta ocasión breve poema (soneto)— que me mueven más hondamente. El poeta evoca a su padre; le ve en profundidad de tiempo; e imagina que —montándose el pasado y el presente— su padre le contempla ahora, momento en que escribe; que ve al poeta, al niño de ayer, ya con la cabeza cana. Poema, pues, de base temporal, y aun con un jugar con el tiempo, de un tipo que conoce bien el público teatral de hoy, porque es frecuente en dramaturgos actuales, desde luego posteriores a Machado. ¿Pues cómo expresa todo esto el poeta? Lo primero que ve es "luz", luz que inmediatamente reconoce como de Sevilla ("Esta luz de Sevilla"), y, con ella, se ilumina un fanal machadiano, el patio de la casa en que nació (el llamado Palacio de Dueñas, en Sevilla), la figura del padre. Dentro de ese fanal es donde es posible el contacto, el beso, del pasado y del presente:

> Esta luz de Sevilla... Es el palacio
> donde nací, con su rumor de fuente.

Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio—.
Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.
Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.
Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

Henos aquí, pues, transportados del tiempo al espacio. La fijación en este poema de una sensación temporal ocurre por medio de una espacial. Y en general, podemos decir, ateniéndonos ahora a la noción de temporalidad de Machado, que en él la fijación de la intuición vivida (que es su concepto de lo temporal poemático) se logra por medio de una imagen espacial. He aquí una de las notas casi constantes en el arte de Machado.

No hemos llegado aún a determinar cómo nos trasmite Machado su emoción, pero sí uno de los medios de que se vale.

Es más fácil en general para la crítica leer y comentar definiciones conceptuales que simplemente mirar. Es curioso que no se haya dicho que una característica casi constante de Machado es ésa: la apertura ante el lector de sus iluminados y emocionados fanales.

NOTAS PECULIARES

Si quisiéramos ahora aproximarnos más aún a la peculiaridad de su arte, tendríamos que tener en cuenta algunas de las notas ya señaladas en esas aberturas de espacio poético: en sus poemas, generalmente breves, nos introduce, SÚBITAMENTE, en un espacio, en un ambiente o cuadro, *unas veces soñado o mágico, otras realísimo, siempre intensamente cargado o potencializado por su emoción personal.* Es precisamente lo breve del poema, lo brevemente, por tanto, que el espacio (un ámbito) se ilumina ante nuestros ojos, la brusquedad asombrada con que penetramos en él, la intensidad del sentimiento, que parece ser la propiedad de la luz que lo ilumina, lo que hace que sea una aventura inolvidable, y tal que impregna el alma, penetrar unos instantes en esos breves cuadros abiertos ante nuestros ojos y nuestro corazón. Es la aventura que conoce el lector de Machado, es la que está en el fondo de la impregnación de sentimiento machadiano.

Y, por lo demás, me parece muy bien que se estudie si Bergson o Heidegger u otro cualquier filósofo influyeron en su pensamiento. Me parece bien, porque todo es importante en un gran hombre como Machado. No porque crea que por ahí se va a ganar un ápice en entender su poesía. Baste esta razón (además de otras muchas): lo más característico, continuo e intenso de la obra poética de Machado se produce antes de que él dé señales de una verdadera preocupación filosófica.

¿FILOSOFIA O EMOCIONADOS FANALES?

Por otra parte, debo decir que el encuentro con la filosofía, me expresaré mejor, con la historia de la filosofía reciente, fue fatal para su poesía. No le pudo destruir, porque no se destruye a un gran poeta.

Quizá soy injusto con la filosofía, con su efecto sobre Machado. Quizá tiene la culpa un recuerdo de mis años mozos. Estaba yo en la Universidad (era un día, creo que de 1919) y llegaron unos amigos, compañeros míos, muy inteligentes, y abiertos al arte, a la poesía, a la filosofía. Estaban aterrados. Esta es la historia —poco más o menos— que me contaron: "Hemos entrado a ver unos exámenes de filosofía —¿dijeron, quizá, Metafísica?— y ha ocurrido que hemos visto examinar a un señor maduro [2]. Cuál no sería nuestro asombro al darnos cuenta de que se trataba de Antonio Machado. Hemos pasado un rato malísimo. El tribunal le ha tratado con gran respeto. Pero él no daba pie con bola. ¡Qué torpeza de expresión y qué pobreza de concepto!" Este es mi recuerdo juvenil.

Cuando he leído después las páginas filosóficas de Machado he rememorado muchas veces aquel día de 1919. Machado cambió por cobre filosófico buena parte de su oro poético de ayer. Es agudo en el sofisma irónico, a base casi siempre de juegos de palabras; de vez en cuando hay una intuición interesante; o una página de crítica literaria muy eficaz. Eso es todo.

Quizá tenía que ser así. Y tal vez soy injusto. Porque, ¿Machado se encontró con la filosofía el día en que notó que se acababa la normal continuidad de su vena poética? ¿O fue que la vena poética perdió su

continua fluidez a causa de aquel encuentro? No sé, y nadie lo podrá decidir, supongo. Lo que sí es claro es que hay una isocronía entre ambos sucesos. En los últimos años de don Antonio, el gran poeta resurgía de vez en cuando, y aun nos daba algunos poemas, y aun (al choque con la trágica realidad española) grupos de poemas, imborrables. Pero por ninguna parte encontraremos en él, después de 1912, aquella magnífica y creciente continuidad creadora que va de *Soledades* a *Soledades, Galerías y otros poemas,* y de aquí a *Campos de Castilla.* Después, intentos sueltos, algunas direcciones fallidas, algunos poemas magníficos, alguna serie de poemas sobrecogedora... ¿Habría terminado por sobreponerse en él la veta que representa esa prosa humorada, irónica, sofísticamente escéptica?

Nos quedan sus fanales, sus ámbitos iluminados impregnados de toda la emoción de su alma. Cada vez que esos fanales se iluminan ante el lector, la emoción que primero los creó vuelve a fluir por el espíritu del que lee.

Esos fanales de Machado, súbitos, intensos, emocionados, son característicos de su poesía.

No he escrito estas líneas para decir cosas exquisitas, o recónditas, o llenas de sabia erudición. No me interesa:

> Tal vez la mano en sueños
> del sembrador de estrellas
> hizo sonar la música olvidada
> como una nota de la lira inmensa,
> y la ola humilde a nuestros labios vino
> de unas pocas palabras verdaderas.

He querido decir sólo "unas pocas palabras verdaderas".

Estas líneas llevan por título "Fanales de Antonio Machado". Creo que el poeta expresó bien lo que quiero decir en una de sus *Galerías:*

...en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.
Desperté.

El subtítulo de estas líneas podía ser, pues, *El espacio contra el tiempo en la crítica sobre Antonio Machado.*

Porque creo que la crítica, más atenta a lo erudito que a lo intuitivo, se ha echado por una pista falsa, por las sendas de la temporalidad.

No es mal de la crítica sobre Machado, sino de la crítica internacional de nuestros días. En lugar de ver, buscar pan de trastrigo. Ciencia, pero no intuición. Erudición, pero no sensibilidad. Fuentes, fuentes, muchas fuentes, pero no las fuentes vivas del milagro poético [3].

Baeza, Fiesta de la Poesía, 21 de marzo de 1958.

NOTAS

I: EL DESTINO DE GARCILASO

[1] En español del siglo XVI, *lasso*. Compárese el francés *lasser, lassitude*, el italiano *lasso*, etc. En español se encuentra también *laso*, y todavía se usa poéticamente *lasitud*. En *laso* vinieron a confundirse dos procedencias latinas, *lassus* 'cansado' y *laxus* 'flojo'; y *lasitud* se confunde frecuentemente con *laxitud*. Para estos y otros pormenores, véase el *Dicc. crítico etimológico de la lengua castellana*, de Corominas.

[2] Se puede establecer un paralelo entre Ronsard y Garcilaso: los dos representan una sensibilidad, que es, en lo fundamental, la nuestra, una sensibilidad nueva, que se separa de todo lo anterior (poetas de cancionero, españoles; "grands rhétoriqueurs", y también Marot, en Francia). Garcilaso y Ronsard representan una comprensión mucho más intuitiva y profunda, del Renacimiento italiano, y, a través de él, de la antigüedad. Garcilaso y Ronsard inauguran la poesía de los tiempos nuevos. Pero el paralelismo no es exacto, del todo, en la lengua. Garcilaso habla (salvo aislados pormenores) el castellano de hoy. La Pléiade trae muchas innovaciones al idioma, pero bastantes de ellas no habrán de subsistir. El francés, quizá como consecuencia de sus muchos y violentos cambios medievales, necesitará aún algunos trancos (Malherbe, Molière, Racine) para llegar a un estado con relativamente pocas diferencias respecto al uso actual.

[2 bis] Se ha dicho que en una de las llamadas islas Schütt, cerca de Viena; pero parece que más probablemente se trataba de una isla próxima a Regensburg.

[3] Véase RAFAEL LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, págs. 2 y passim.

[4] El Tormes aparece en la *Egloga Segunda* (versos 1041 y sigs. y 1100); después (versos 1169 y sigs.) es casi sólo divinidad que presenta las pinturas que ensalzan a la casa de Alba.

[5] *Egloga Tercera*, versos 65 y sigs. (lugar ameno junto al Tajo); versos 201 y sigs. (el Tajo y Toledo); versos 217 y sigs. (muerte de doña Isabel = Elisa); versos 273 y sigs. (crepúsculo junto al río). Un extenso comentario a estos pasajes se encontrará en D. ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3.ª ed., Madrid, 1957, págs. 52-104.

[6] Aparte el libro fundamental de Lapesa y mi estudio, ya citados en las notas 3 y 5, respectivamente, una brevísima bibliografía sobre Garcilaso podría condensarse así: edición para el público en general (aunque podría y debería ser superada), la de NAVARRO TOMÁS, en "Clásicos Castellanos"; biografía, la escrita por KENISTON, *Garcilaso de la Vega. A critical study of his life and works*, Nueva York, 1922; análisis estilístico, el de MARGOT ARCE, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Madrid, 1930.

II: GONGORA ENTRE SUS DOS CENTENARIOS (1927 - 1961)

[1] Son cien documentos y fueron publicados en el *Boletín de la R. Academia... de Córdoba*, VI, n.º 18, 1927, págs. 67-216 (ese número del *Boletín* está dedicado todo a Góngora).

III: LO INFINITO Y LO REALISIMO (Y SU MOLDE) EN LA POESIA DE MARAGALL

[1] *Obres completes*, I, *Obra catalana* (Biblioteca Perenne, Barcelona, 1960), pág. 65. Cito siempre el tomo I de esta edición (el II está en prensa).

[2] Pág. 66.

[3] Pág. 171.

[4] Pág. 80.

[5] Pág. 80.

[6] Pág. 66.

7 Pág. 71.
8 Pág. 72.
9 Pág. 73.
10 Pág. 70.
11 Pág. 82.
12 Pág. 89.
13 Pág. 156.
14 Pág. 81.
15 Pág. 71.
16 Pág. 71.
17 Pág. 95.
18 Pág. 109.
19 Pág. 105.
20 Pág. 91.
21 Pág. 96.
22 Pág. 97.
23 Pág. 111.
24 Pág. 125.
25 Pág. 177.
26 Pág. 91.
27 Pág. 95.

28 Las ediciones leen *encara*. Es evidente que Maragall usa aquí, como otras veces, *encar* (comp. *Diades d'amor*, III, v. 3 y aquí, más arriba, pág. 91).

29 Págs. 159-160.

30 Págs. 73-74.

31 En mi explicación va ya implícita la enorme diferencia que me separa de la idea de Saussure: éste no toma en consideración sino los conceptos, yo toda la carga del mensaje idiomático. Véase mi libro *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3.ª ed., Madrid, 1957, págs. 19-33.

32 Pág. 174.
33 Pág. 174.
34 Pág. 174.
35 Pág. 175.
36 Pág. 175.
37 Pág. 116.
38 Págs. 116-117.
39 Pág. 117.
40 Pág. 119.
41 Pág. 167.
42 Pág. 167.

43 Hablar de fenómenos de *anacrusis* en nada mejora nuestra comprensión del ritmo de *La sardana* de Maragall.

44 Págs. 92-93.
45 Pág. 166.
46 En el primer verso sobra una sílaba.

IV: FANALES DE ANTONIO MACHADO

1 Observo ahora, al tiempo de imprimir este ensayo, que esa veta agria es evidente en algunos poemas relativamente tempranos de don Antonio. Cito tres fragmentos de poesías publicadas en 1904:

> Y en toda el alma hay una sola fiesta,
> tú lo sabrás, Amor, sombra florida,
> sueño de aroma, y luego... nada: andrajos,
> rencor, filosofía.
> .....
> ¿Será tu corazón un harpa al viento,
> que tañe el viento?... Sopla el odio y suena
> tu corazón; sopla el amor y vibra...
> .....
> O que yo pueda asesinar un día
> en mi alma, al despertar, esa persona
> que me hizo el mundo mientras yo dormía.

De estas poesías (publicadas en las revistas *Helios* y *Alma española)* se diría una lucha en el alma del poeta. Es curioso que todas ellas son de las que voluntariamente olvidó, pues no las incluyó en ningún libro. Yo las exhumé en 1952; en mi artículo *Poesías olvidadas de Antonio Machado* (en *Poetas españoles contemporáneos,* Madrid, 1952, págs. 136-139).

2 Después he tenido noticias, según las cuales es casi seguro que el examen era de Metafísica.

3 Al redactar en 1958 el anterior ensayo yo no había leído aún el estudio de ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO publicado en 1954 en la *Hispanic Review* (págs. 32-74 y 109-165) y reimpreso después en su libro *Estudios sobre Unamuno,* Madrid, 1959, págs. 199-326. El

trabajo de Sánchez Barbudo es lo más serio y meditado que se ha publicado sobre los escritos filosóficos del gran poeta. En él estaba ya perfectamente puesto en claro cuál es la "temporalidad" que Machado cree necesaria en el poema, y para ello había acudido a los mismos textos que, luego, yo. Reconocida esa prioridad, no he querido, sin embargo, alterar en nada mi ensayo.

INDICE GENERAL

Págs.

DEDICATORIA 9

PRÓLOGO 13

I: *El destino de Garcilaso* 19

Augurios en sangre y nombre, 19. — La divisoria de las aguas en Italia, España, Francia, 21. — De la Edad Media a la Moderna, en literatura española, 21. — Garcilaso, símbolo de lo moderno, de lo nuestro, 25. — Destino familiar, 26. — El destino esencial de Garcilaso, 27. — La criatura Garcilaso antes de las señales de su destino, 27. — Boda, y el destino parece ausente, 28. — Del Este, la técnica, 29. — Lo que le llegó de Italia, 31. — Del Oeste, la Musa, 33. — Belleza formal y emoción en la poesía de Garcilaso, 36. — Otras fuerzas, hacia los destinos de Garcilaso y de España, 40. — El y el César, 41. — Un guerrero pacifista, 43. — El y los ríos, 44.

II: *Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)* ... 49

Prologuillo personal, 51. — Gloria de Góngora en el siglo XVII, 52. — La reacción del siglo XVIII: Góngora, Lope, Calderón, corruptores del gusto, 53. — Rehabilitación de Calderón y Lope en el siglo XIX, 54. — Siglo XIX: exacerbación de la crítica contra Góngora, 55. — El gongorismo "snob" de Verlaine y Rubén Darío: sus enormes consecuencias, 56. — La generación de 1927. Testimonio personal, 58. — La generación de 1927 lee, estudia y

Págs.

defiende a Góngora, 60. — La generación de 1927 celebra el centenario de Góngora, 62. — Góngora y Quevedo, dovelas del arco lírico español, 65. — Góngora y el nuevo hispanismo internacional, 67. La generación de 1927 y el gusto por Góngora, por el cancionero tradicional y por Gil Vicente, 69. — Límites de nuestro gusto por Góngora en el mismo 1927, 70. — La nueva humanización del arte, 73. — Góngora a la luz de 1961, 75.

III: *Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de Maragall* 81

Ansia de infinitud, 81. — Infinitud en la mujer, 83. — Mujer ideal y mujer realísima, 88. — Infinitud en la naturaleza, 91. — Realismo, 97. — Ritmo expresivo, 108. — "La sardana", 114. — "La vaca cega". Texto catalán y traducción, 119. — Distribución de la materia en "La vaca cega", 121. Distribución de la materia: "En una casa nova", 124. — Aliteraciones, 126.

IV: *Fanales de Antonio Machado* 137

Desasosiego del poeta, 137. — Primer crecimiento de la poesía de Machado, 139. — Testimonio personal, 140. — Una crisis de crecimiento en Machado, 143. — Intermitencia de la vena poética, 145. — Poemillas filosóficos, 148. — Sequedad ante su tierra andaluza, 150. — Escritos filosóficos en prosa, 151. — Humor, ironía, chiste, escepticismo, en los escritos filosóficos, 152. — Diversos sentidos de "tiempo" y "temporalidad" en Machado, 155. — Temporalidad necesaria en poesía, según Machado, 157. — Aplicación del concepto de "temporalidad" a la propia poesía de Machado, 160. — Peligros de la Estilística: entre sustantivos y verbos, 161. — Poesía, una intuición: un ver, 167. — Ambitos iluminados, 168. — De la sensación espacial a la temporal, 173. — Notas peculiares, 175. — ¿Filosofía o emocionados fanales?, 176.

NOTAS 181

Date Due

OCT 13			
OCT 2			
NOV 1971			
NOV 17 1971			
APR 20 1972			
DEC 1 - 1972			

CAT. NO. 23 233 PRINTED IN U.S.A.

PQ 6077 .A38 c.1
Alonso, Damaso, 1898-
Cuatro poetas espanoles (Garci
010101 000
0 1163 0242494 4
TRENT UNIVERSITY

PQ6077 .A38

Alonso, Dámaso

Cuatro poetas españoles.

DATE	ISSUED TO
	32543
OCT 13	

32543

PQ 6077 A38
Alonso, Dámaso
Cuatro poetas españoles

Trent University