

Antonio Fernández Spencer
Manuel Valleperes
Carlos Federico Pérez

Ensayos Literarios

edt

ATENEO DOMINICANO
Ciudad Trujillo, R. D.
1 9 6 0



26451. 80

JAN. 2018/MFC

BNPHU
DS_PV
RD96444
F363e
e.3

ENSAYOS LITERARIOS



lig

08/08/90

15/01/00 INT



I N T R O D U C C I O N

EN
RD864.44
F363e
e2

Reg. No. 001800



WOLSCOTT

08108



La aparición de este libro viene a sumarse a los que en los últimos dos años han contribuido a la bibliografía nacional como parte de los objetivos de cultura que se ha propuesto el Ateneo Dominicano.

No ha querido nuestra asociación limitar sus actividades a las celebraciones de actos que le son propios, como conferencias, recitales, concursos literarios, investigaciones históricas y otras tantas modalidades de la inquietud que caracteriza en este período de progreso al pensamiento dominicano.

De algunas de sus más connotadas actuaciones ha querido el Ateneo Dominicano dejar una huella más perdurable, propiciada por su condición de fuentes para el estudio de materias que interesan a las generaciones presentes y que habrán de provocar el interés constructivo de las generaciones en lo porvenir.

Son éstas las razones por las cuales aparece este género de publicaciones, que son el resultado de los afanes de quienes dedican sus cuidados a una institución que inició una nueva jornada de conquistas para el espíritu y para el intelecto el 23 de enero de 1932, cuando el Padre de la Patria Nueva, Generalísimo Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, dejó inaugurada la asociación, después que ésta había caído en un largo silencio como resultado de la decadencia que padeció la República Dominicana, particularmente en cuanto se refiere al des-envolvimiento de la cultura.

INTRODUCCION

Los trabajos que aparecen en este volumen están llamados a dar testimonio de la preocupación que siente el Ateneo Dominicano por dar a conocer parte de su labor en honra de las Bellas Letras. En esta oportunidad ha correspondido a tres ilustres ateneístas la tarea de llevar a través de las páginas de este libro un poco de lumbre a la hora hogareña de nuestros lectores. Así será entre nosotros y acaecerá también por los espirituales caminos del mundo.

Por el privilegio de que lo han hecho objeto, el Ateneo Dominicano consigna aquí su gratitud inolvidable a los consagrados ateneístas licenciados Antonio Fernández Spencer, Carlos Federico Pérez y Manuel Valldeperes.

Quiere rendir también nuestra institución un homenaje de admirador respeto, por este medio, al Generalísimo Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, su ilustre Fundador y Presidente de Honor, reproduciendo a seguidas de esta breve introducción el discurso pronunciado por él en aquel acto inaugural celebrado en 1932.

Quienes lean esas palabras, llenas de patriótico ardimiento y de fe en el destino del país, comprobarán una vez más que el insigne estadista no se ha apartado nunca del programa que se había propuesto entonces para engrandecerlo.

Comprobarán, una vez más, que su labor insomne no ha dejado una sola promesa incumplida.

Armando Oscar Pacheco.

LAURELES INMARCESIBLES (*)

(*) Discurso pronunciado por el Generalísimo Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, como Presidente de la República, el día 23 de enero de 1932, en la inauguración del Ateneo Dominicano.

CLASSIFICATION

Acepto, señor Delegado, la investidura, honrosa por demás, de dejar inaugurado el Ateneo Dominicano, renaciente en esta hora después de largos años de eclipse por una de esas caídas dolorosas que sufren a menudo nuestras instituciones culturales.

Compláceme en extremo presidir ceremonia tan bella y significativa, porque sé que, así como en la vieja Roma de los Césares, actos de esa naturaleza no podían celebrarse sin la venia de los dioses, en esta inauguración del Ateneo Dominicano los manes de los próceres dormidos para siempre bajo el polvo que santificaron con su sangre, asienten a la celebración del acto en que se deja consagrada, para servicio del pensamiento y culto de la verdad y del espíritu, esta noble institución académica.

Y ya que, por mi elevada investidura, a una cortesía de la Junta General Directiva, de la que sois digno portavoz, debo, Señor Delegado, la honra de inaugurar este templo erigido a la santidad de la cultura, séame permitido hacer pública declaración de mi sentir como gobernante interesado en la noble difusión de las ideas.

Yo tengo, señores, aunque en modesto grado, la

LAURELES INMARCESIBLES

pasión griega que hace sabios y quijotes. No puedo ser indiferente a la obra de cuantos, con justas credenciales, crearon universidades y academias. No pocas veces, en horas propicias a los sueños, me he sentido, si no tocado de la magia del arte, cerca al menos de todos los que por virtud de dones y atributos animan lienzos, divinizan cuerdas y eternizan mármoles.

Para favorecer el movimiento y difusión de la cultura, como hicieron Septimios, Pericles y Alejandro, es para lo que quiero impulsar el desarrollo de nuestras fuentes de riqueza.

Estamos en un país pobre con los medios latentes para conjurar la pobreza; país agrícola, no minero, ni fabril, ni industrial propiamente dicho. Pisamos una tierra privilegiada acaso como ninguna para ostentar el cuerno simbólico de la abundancia. Y ante nuestras miserias, nuestras impaciencias y nuestros pesimismo, por las dificultades del presente y los temores del futuro, se abren campos extensos que no han sentido aún la fiebre abrasadora del machete, grandes montañas vírgenes e inmensas llanuras despobladas. Y frente a ellas, esta amarga realidad que viene preocupándome incesantemente: crisis de profesiones liberales por falta de clientela. ¡Qué de birretes y togas sin destino!

Es éste un problema que ha ocupado la mente de no pocos economistas en aquellos Estados en los cuales las profesiones han sobrepasado los términos de la necesidad que hay que satisfacer y caído en el parasitismo.

LAURELES INMARCESIBLES

La experiencia me ha enseñado, mejor que los libros, la ley de la justa proporción. Es la capacidad económica y financiera de un país armónico con sus necesidades, la que favorece a los hombres de carrera profesional. En las sociedades humanas, como en la naturaleza, todo ha de obedecer a un equilibrio. Así como en determinados países el número de soldados es proporcional al de sus habitantes, la misma correspondencia debe haber entre la capacidad de población y de riqueza y de los que ganan títulos universitarios. ¡Qué va a ser de la copiosa suma de médicos, abogados, ingenieros y farmacéuticos que arroja año por año la Universidad, si paralelamente a ese número no hay desarrollo agrícola e industrial en el país? ¿Cuál sería, de ese modo, la suerte de la dignidad profesional, expuesta de continuo a graves contingencias?

No soy contrario a la existencia de la Universidad de Santo Domingo, que desempeñó destino tan hermoso en los tiempos felices que dieron a esta ciudad histórica el sobrenombre de Atenas del Nuevo Mundo; pero entiendo que más se necesitan escuelas de artes y oficios, que nunca hemos tenido, las cuales vendrían a satisfacer una necesidad de orden primario.

La vida del taller es harto precaria en la República. Se prefiere en toda ocupación manual al obrero exótico, generalmente mejor preparado que el criollo y con más noción de responsabilidad por la clase de instrucción que ha recibido. Se prefiere, asimismo, el zapato importado al que se fabrica en



LAURELES INMARCESIBLES

el País, no ya por desamor a las industrias nativas sino por la comodidad del primero, en cuya elaboración intervino mayor gusto y competencia logrados en escuelas de artes y oficios. Como consecuencia de lo mismo el obrero nacional prepara a sus hijos para las profesiones liberales. Pocos se interesan por enseñarles un oficio, aun cuando tengan para ello marcada devoción, y no porque en rigor quieran hacer de ellos buenos médicos y mejores abogados, sino porque entrevén así el modo de que adquieran ventajosas posiciones políticas al amparo de un diploma profesional.

El conocimiento de esta amarga realidad de nuestro medio, que ha venido envolviendo en brumas de incertidumbre y temores el porvenir de los dominicanos, ocupa mi mente en la hora inquieta que vivimos, en que la Patria espera de mi esfuerzo la obra viril que necesita para que no mueran en sus primeros años instituciones como ésta que me ha cabido en suerte inaugurar, y que no debe morir por falta de medios que aseguren su vitalidad y su esplendor. La misma Grecia monumental de la Acrópolis, el Partenón y las estatuas, madre del ritmo y señora de la belleza eternizada en la blanca impecable de los mármoles, tuvo, al lado de sus cánones estéticos, sus leyes económicas sin las cuales no hubiera sido jamás la villa clásica del arte, fuente de luz y patria de los dioses. A la gracia de los cantos y las líneas armoniosas respondía la gracia de la tierra fecundada. Por eso mi política está en interesarme más por el País que por mí mismo.

LAURELES INMARCESIBLES

Política nacional antes que personal. El pueblo antes que el hombre!

Mis ojos, por tanto, se fijan en la tierra, oriente de mis actividades, esperanza y salvación de los dominicanos. De ahí la intensidad de mi campaña agrícola, mi sueño de colonias, con un principio de ejecución que no se escapa a mis oyentes; colonias en las cuales el Ejército dominicano dará el ejemplo de cómo pueden y deben estar aliados para la obra del progreso el arma que destruye a los enemigos de la paz y garantiza las instituciones, y la que fecunda el suelo trocándolo en apoyo del bien inapreciable de la Ciencia.

Con amor acepto, Señores ateneístas, la colaboración que me ofrecéis, por órgano de vuestro digno Delegado, para la reconstrucción nacional en que me ocupo. Esa labor reestructora no será jamás obra exclusiva de mi esfuerzo. De todos ha de ser, y principalmente de quienes han preparado mejor su inteligencia para el destino de las grandes causas o gozan de ventajosa posición política o social. A mayor nivel intelectual y moral, mayor suma de deberes y responsabilidades en el porvenir de las naciones.

Desearía que hubiera, entre todos nuestros hombres dedicados a labores mentales, sinceridad para el común esfuerzo. Falta sentido de comunidad como lo demuestran las diferentes sociedades que persiguiendo el mismo fin, no fraternizan, sin embargo, los grupos respectivos que las forman.

Y se echa de ver, asimismo, cierto empeño en

LAURELES INMARCESIBLES

querer aplicar a nuestro medio procedimientos de naciones más adelantadas que la nuestra, que los adoptaron mediante un proceso lento de desarrollo integral.

Simpatizo con la autonomía de la escuela, y una de mis mayores ansias de bien público es llegar a ver el País suficientemente preparado para el goce pleno de esa autonomía; pero no soy partidario de que eso se festine, sino de que se alcance gradualmente a medida que vaya siendo más espontánea y sincera la colaboración que se me ofrezca en el empeño de asegurarle bienestar a la República.

Esa desinteresada colaboración será más eficaz, para la cabal autonomía universitaria, que la acción que por otro medio realicen los estudiantes, cuya inexperiencia juvenil puede ser explotada por los enemigos del Gobierno, empeñados en obstaculizar la acción reconstructiva de la hora.

Contribución de inteligencia y de virtud es lo que necesito para esa grande obra. Dadme vosotros esa contribución y yo aseguro la estabilidad del Ateneo e instituciones similares; contribuiré a popularizar el buen libro; a que las bellas artes, defensoras de la salud espiritual de la humanidad, eternicen, para gloria y honor de nuestro pueblo, virtudes y heroísmos que están pidiendo monumentos; porque los ritos, hazañas, tradiciones y encantos naturales del País reclaman, con su poder copioso de motivos, la creación de un arte propio que sea la manifestación característica y eterna del alma nacional.

ENSAYOS LITERARIOS

I

**NOTAS PARA UN ESTUDIO
DE LA
POESIA ESPAÑOLA ACTUAL**

Por

Antonio Fernández Spencer
de la Academia Dominicana de la Lengua

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY
DIVERSITY & EQUITY

I

La generación del 36

Querer penetrar en el bosque de la poesía española que se extiende desde el año 1936 hasta lo que va del 1956, es algo estremeceador. ¿Cómo elegir los nombres esenciales entre cien que arroja una primera selección?

Resulta muy difícil valorar las figuras intermedias con justeza. Estas, aún siendo interesantes, no muestran relieves que las destaque. Aquí comienzan las dificultades de la investigación literaria. ¿No iremos a escoger las de menor importancia?

Otro problema nos sale al paso: el abarcar la totalidad de la poesía que aparece enmarcada entre los guarismos de las dos fechas propuestas. Azares de la vida española esparcen por la tierra a muchos de sus crea-

dores; entre éstos había poetas considerables muy conocidos de todos. En la emigración surgen algunos que despiertan interés, pero no he podido consultar sus obras. Por esta razón me veo obligado a referirme solamente a la poesía producida sobre la ardiente piel de toro de España durante los últimos veinte años.

La poesía española actual está formada por tres generaciones vivas y en plena actividad. Un ángel viviente de una cuarta generación ya extinta, es Juan Ramón Jiménez. En este trabajo he de ocuparme con mayor extensión de dos generaciones, y me referiré muy de pasada, cuando sea necesario, a la obra de los poetas del veintitanto que viven en la Península (1).

Al desbordamiento pasional —y ante todo, sensóreo— de los poetas de la generación del centenario de Góngora, oponen en las encrucijadas del año 36, una lección de serenidad Luis Rosales, con su libro *Abril* (1935), Germán Bleiberg, con *El cantor de la noche* y, sobre todo, con *Sonetos amorosos* (1936), y Luis Felipe Vivanco, con *Cantos de primavera* (1936).

A las formas abiertas del neorromanticismo representado por Luis Cernuda o Vicen-

(1) Este grupo de poetas es conocido como la Generación del Centenario de Góngora.

te Aleixandre, por ejemplo, suceden, por la real voluntad de estos poetas, formas cerradas, de pura raigambre clásica. Los poetas de esta generación poseen una voluntad de arquitectura: a las "formas que vuelan", prefieren las "formas que pesan" (2). A esta búsqueda de límites (toda intención clásica se caracteriza por su deseo de alcanzar contornos abarcables y precisos) contribuye también Miguel Hernández. Sus libros *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa* se publican, respectivamente, en 1935 y 1936.

Estos nombres, sin duda alguna, echan las bases de lo que más tarde se identificó como un regreso a Garcilaso. La poesía de esta época, sin embargo, va a ser recorrida por una monótona e insistente producción de sonetos fabricados en serie. Escapan a esta monotonía los sonetos prodigiosos, ardientes y apasionados de *Alondra de verdad* (1941), de Gerardo Diego. La poesía cambiante, inquieta y polimusa del autor de *Angeles de Compostela* sale ilesa y renovada de ese ambiente neogarcilasiano. Un manojito de poemas interesantes de este período se debe a José García Nieto, quien capitaneó la revista *Garcilaso*. También Dionisio Ridruejo escribió,

(2) Luminosas categorías estéticas creadas por don Eugenio d'Ors.

a pesar del chorro de su fuente soneteril, sonetos de bello porte lírico.

De este ambiente neoclásico surge redi-vivo el soneto. Como pieza en que se pueden condensar maravillas del alma humana, produce más tarde, con los hombres de la otra generación, verdaderas joyas. Merecen sitio de honor *Los poemas del toro* (1943) y *Arcángel de mi noche* (1944); lleva este libro el subtítulo de “sonetos apasionados”, con el cual se indica claramente la intención de apartarse del frío discurrir de la poesía neogarcilasista.

La generación de 1936 va produciendo poco a poco su obra y mostrando nuevos perfiles. Creo que si, en cierto modo, ha resultado algo borrosa, se debe al punto de partida: a su neoclasicismo. El clasicismo esencial de un poeta es valioso y digno de tenerse en cuenta; pero todo neoclasicismo, en cambio, es siempre poco afortunado: lo que tiene el remedo, de “pastiche”, se nota a primera vista. Todo neoclasicismo se caracteriza por su falta de calor humano. Tan profundamente humanos son los poetas del centenario de Góngora, que esta serenidad formal, que esta habilidad retórica queda congelada entre los mismos hielos de su perfección (3).

(3) También esta generación tuvo la desventura de re-

Junto a este brote de sonetos hueros, florecen tres libros, cada cual, en su dimensión, importante: uno, de Luis Felipe Vivanco, se titula *Tiempo de dolor* (1945), otro es *Sombra del paraíso* (1944), de Vicente Aleixandre y, por último, *Los hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso. A estos libros tenemos que agregar los poemas en versículos de la parte final de *Abril*, de Rosales.

Ildefonso Manuel Gil, poeta intimista, resalta entre los de su generación. Publica su primer libro —*Borradores*— en 1931. En los años de 1935 y 1945 nacen a la luz *La voz cálida* y *Poemas de dolor antiguo*; pero es su libro *El tiempo recobrado* (1950) el que nos lo entrega con definidos contornos. En versos escritos con mano segura nos ofrece una substanciosa lección del tiempo y de la vida.

Aunque la crítica casi no repare en él, Fernando Gutiérrez existe, y su existencia está respaldada por una obra intensa y admirable. En el conjunto de los mejores de la generación del 36 ocupa un puesto sin disputa. Quizá su vida llena de ininterrumpidos trabajos en Barcelona, alejada de toda

cibir el impacto tremendo de la guerra civil española, que en España produjo la más dolorosa escisión de su historia desde la expulsión de los judíos. Largo y dramático va siendo el camino de la recuperación, y estos hombres del 36 llevan en sus vidas las desgarraduras de ese momento histórico.

capilla literaria, hurtó su obra a la crítica oficial; esa desdichada crítica que sólo opina cuando la fama de un poeta es clamor general en boca de la gente.

Contadísimos poetas de esta generación han escrito, dentro de las formas cerradas del verso, un libro tan transverberado de pasión y misterio poético como *Primera tristeza* (1945). Su libro *Los ángeles diarios* (1947) —con *La estancia vacía* (4), de Leopoldo Panero— es el preludio de una gran poesía que desarrolla como tema principal la esencia de la vida hogareña.

En 1950 obtuvo el premio “Ciudad de Barcelona”, por su libro *Anteo e Isolda*. Es necesario anotar cómo este premio, no obstante su buena dotación en pesetas, alcanza muy poca trascendencia; a tal resultado quizá contribuya la poca confianza que despiertan los jueces que seleccionan las obras de este concurso. Sin embargo, *Anteo e Isolda* es el mejor libro de Fernando Gutiérrez y uno de los más entrañables en la poesía de este medio siglo de oro español, como creo que lo ha bautizado Pedro Laín Entralgo.

Antes de publicar Leopoldo Panero *Escrito a cada instante* (1948), disfrutaba entre los conocedores y el público de bien me-

(4) Sólo se ha publicado un fragmento de este extenso poema.

recida fama. Panero es un poeta enraizado en la tradición. Por sus poemas se siente pasar el temblor temporal de Jorge Manrique, la levedad religiosa de los más suaves momentos de Fray Luis de León, el sueño y el íntimo temple del corazón de Antonio Machado y, como música de fondo (a pesar del desamor unamuniano por la música), el juego metafísico del alma de Miguel de Unamuno.

José Antonio Muñoz Rojas es un gran poeta en sus versos; pero mucho más alto lo es en la prosa. Para los recalitrantes, la poesía universal puede mostrar en prosa, entre otros muchos, los ejemplos magníficos de Baudelaire, el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez y *Las cosas del campo* de Muñoz Rojas.

Se dió a conocer en 1939 por su libro juvenil *Versos de retorno*. Más tarde publica *Sonetos amorosos por un autor indiferente* (1942). *Abril del alma* (1943) lo afirma entre los mejores valores de su generación. Un libro inédito titulado *Ardiente jinete*, que fué premiado en el Concurso Nacional de Literatura de 1934, tomó caminos ignorados durante la guerra española. La editorial Revista de Occidente publica en 1945 *Historia de familia*, que lo revela como un consumado maestro de la prosa y como poseedor de recursos sintácticos asombrosos, capaces de

aprisionar las sensaciones más sutiles y temblorosas.

Azcoaga procura que su poesía sea el fiel reflejo de una vida de aliento sano. En versos claros y armoniosos va dejando los testimonios de esta vida gozada, palpada sin tumultos. Lo humano no le es ajeno, y un tenue calor de lo vivido impregna sus versos. Su libro más perfecto es, hasta ahora, el *Poema de los tres carros* (1946). En 1952 la Editorial Losada hizo una reedición de este libro.

Sería interminable seguir, en esta primera visión, el desarrollo de los poetas del año 36. Entre otros, resalta José Luis Cano, quien publica *Sonetos de la bahía* (1942), *Voz de la muerte* (1944), *Recuerdo de un poeta* (1946), *Las alas perseguidas* (1946) y *Sonetos de la bahía y otros poemas* (1950).

Ha realizado la traducción de un conjunto antológico del poeta inglés Rupert Broock. Es el crítico oficial de la revista *Insula*. Se distingue en la ejecución de ese menester por la agudeza y ecuanimidad de sus juicios. Goza, por otra parte, de la buenaventura de conducir la más bella empresa poética de los últimos cincuenta años: la colección Adonais. Hace tres años el Instituto de Cultura Hispánica publicó su excelente *Antología de poetas andaluces contemporáneos*; esta pu-

blicación constituyó un señalado acontecimiento editorial del año 1953.

Dos poetas sobresalientes de esta generación: Gabriel Celaya y Victoriano Crémer. Una obra fina y de indudable mérito lleva al cabo el poeta andaluz Juan Ruiz Peña.

Las voces femeninas más cuajadas son Carmen Conde y Angela Figuera Aimerich. Es oportuno destacar a Ramón de Garciasol, autor de dos libros en que el respeto a la verdad destella: *Defensa del hombre* (Accésit del premio "Adonais" de 1949) y *Palabras mayores* (1952).

II

La generación del 1945 o de "Adonais"

Hacia los años del 1945 y 1946 es evidente que el gusto literario sufre un importante cambio; los poetas comienzan a reaccionar contra el garcilasismo. Este movimiento tuvo dos líneas definidas en sus precursores: una, serena, herreriana, de contornos brillantes y poco apasionada, que puede representarse con las obras de Rosales, Bleiberg y Vivanco; otra, quemante, que se desborda como las fuerzas de la naturaleza, en la cual la obra más saliente es la de Miguel Hernández.

No debemos olvidar que en 1934 se celebró el centenario de Herrera. A esta presen-

cia dentro de la generación puede que se deba el sentido medido que notamos en los poetas. Ahora bien, el neogarcilasismo se resume en la obra de José García Nieto; su nombre quedará en la Historia de la Literatura Española entre los que consiguieron las más sólidas conquistas formales.

Es curioso observar cómo cada generación está en cierto sentido polarizada en una revista. La generación del veintitantos o neoromántica, en la culminación generacional que como revista representa *El Caballo Verde*; la neogarcilasista tuvo su cauce de serenidad en *Garcilaso*; y la del 45 (año en que aparece casi definida) encontró quizá su más cabal expresión en *Espadaña*.

Al buscar para cada generación una revista representativa, no debe inferirse que pienso que sus principales poetas han colaborado en ella. No hay tal. Lo que busco es ver en cuál granó mejor el espíritu generacional.

Este espíritu fué, en los hombres del año 1926, desbordado y apasionante; se desenvolvía en una constante renovación de la aventura. Cada poeta deseaba rumbos nuevos o inventar la poesía desde la raíz. Epoca experimental y variada que alcanzó, en sus poetas más representativos, a comunicarse en obras de gran densidad expresiva y de belleza estremecedora. La generación del 36 fué el reencuentro con la norma. Al sueño

de los románticos se opone ahora el cartabón y los compases de un anhelo clásico; se desea que la poesía recobre los valores esenciales del siglo XVI. A pesar de ello, tanta matemática sabiduría sólo logró, salvando contadas excepciones, una mortal monotonía soneteril. ¡Qué cantidad de sonetos huecos, torpes y faltos de fervor del corazón tuvieron que soportar las páginas de *El Español*, de *La Estafeta Literaria* y de la revista *Garcilaso*! Sin embargo, de estos ensayos surgió remozada la estrofa (5).

La tercera generación (la que ahora lucha por conquistar el público y su vigencia histórica) se orienta hacia un nuevo realismo (6). Ahora bien: las épocas realistas son muy peligrosas para la poesía; en cambio, en éstas el teatro, la novela y el ensayo pueden

(5) Entre los años 1949 y 1951 aparece, en libros, una poesía totalmente nueva, creada por poetas que pasan de los cuarenta años. Lo nuevo no nos llega ahora, como se pudiera sospechar, de la naciente aurora de una nueva generación. Son tres de los poetas que iniciaron el neorrenacimiento los que crean esta poesía renovada: Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero, con los libros *Continuación de la vida*, *La casa encendida* y *Escrito a cada instante*. En esta trayectoria merecen mencionarse *El tiempo recobrado* de Ildefonso Manuel Manuel Gil, y *Anteo e Isolda* de Fernando Gutiérrez.

(6) Mi selección de la nueva poesía española incluiría a Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Emilio Prados, de la Generación del Centenario de Góngora.

Los poetas del año 36 elegidos serían Luis Felipe Vivanco

conseguir notable esplendor. Todo realismo se caracteriza por su propensión a estimar, por encima de los otros, los valores conceptuales; todo realismo lleva, por decirlo así, en lo más secreto de su alma la tendencia al conceptualismo feroz y absorbente. Ya sabemos que lo escuetamente conceptual no es poesía. El poeta se nutre, sobre todo, de dos veneros de la persona humana: su mundo afectivo y el de sus percepciones sensoriales. El concepto puesto en contacto con un sentimiento o una percepción sensorial nítida, puede convertirse en poesía, en canto ardoroso del alma. El intelecto, en cuanto tal, nunca ha cantado. Mallarmé, al decirle a Dagás que la poesía no se hace con conceptos sino con palabras, pone el dedo en la herida. En efecto, es el halo irracional de los vocablos, no su pulpa conceptual, el que aviva o riza de emoción el alma (nos referimos, claro está, a la emoción artística). El reino de la poesía surge muy alejado del con-

co, Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Carmen Conde. Fernando Gutiérrez, Gabriel Celaya, José A. Muñoz Rojas, Victoriano Crémer, Ildefonso Manuel Gil, José García Nieto, Juan Ruiz Peña, José Luis Cano, Angela Figuera Aymerich y Ramón de Garciasol.

Los de la generación del año 1946: José Suárez Carreño, Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Rafael Montesinos, José Hierro, Eugenio de Nora, José María Valverde, Luis López Anglada, Carlos Bousoño, José Gaos, Marcelo Arroita-Jáuregui, Carlos Salomón, Leopoldo de Luis, Julio Maruri, Ricardo Molina y José Ml. Caballero Bonald.

cepto; sus fuentes son, principalmente, las emociones que nos producen, por ejemplo, un color, el paso del tiempo, las vivencias amorosas o el presentimiento de la muerte.

Pero dejemos estas generalizaciones. La generación de Adonais se encamina hacia un conceptualismo peligroso, pero fatalmente inevitable. No están aún estudiadas las leyes de la polarización del gusto (7), pero parece ser que a toda generación "afectivo-sensorial", como fué la de Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, sucede otra de signo "sensóreo-conceptual" (Bleiberg, Azcoaga), y a ésta una "afectivo-conceptual".

Los poetas que ahora van madurando se nos aparecen muy meditativos; recogen del mundo los acontecimientos reales, y directamente tratan de comunicar éstos en sus obras. Se presiente que la literatura va a tener, con esta generación lírica, contornos claros y precisos. Sin embargo, este deseo de claridad, esta voluntad de precisión no es obstáculo para que el ardor de las sensaciones o el fuego del alma hincha estos versos. Si la generación del centenario de Góngora era apasionada y dispersa, la del garcilasismo, fría y neoclásica, esta de Adonais resuelve su desbordamiento pasional remanzándo-

(7) Carlos Bousoño está estudiando estas leyes con gran penetración.

lo en las serenas aguas de la tradición estoica. En esta línea puede citarse a Suárez Carreño y Carlos Salomón.

Tengo ahora que aclarar brevemente por qué bautizo a esta generación con el nombre de Adonais. El poeta José Luis Cano creó la colección que lleva este nombre para dar a conocer a los poetas que estrenaban sus creaciones poéticas en las revistas que nacen al terminarse la guerra española. Los ocho o diez nombres más valiosos de la generación obtuvieron su prestigio al publicar en "Adonais"; sin embargo, dos de éstos no han publicado libros de poemas en dicha colección: José María Valverde y Blas de Otero. El segundo, no obstante, debe a los incidentes de un concurso Adonais el punto de partida de su triunfo fulminante dentro del panorama poético actual; Valverde, que no ha publicado, es cierto, ninguno de sus libros de poemas en esta colección, en cambio publicó sus traducciones de la poesía de Hölderlin.

Al inspirarse, para dar nombre a su colección, en el poema *Adonais* de Shelley, quizás José Luis Cano intuyó el signo más característico de la generación: su innegable acento elegíaco. Este poema, uno de los más profundos homenajes que un poeta haya rendido a otro, bien puede ser utilizado para bautizar a esta generación esencial-

mente elegíaca, en la que varios de sus poetas más prometedores han muerto jóvenes.

III

Visión de conjunto de los poetas de la generación de "Adonais"

Cuando en 1943 se comienza a publicar "Adonais", ya habían aparecido colecciones fugaces y volanderas revistas de poesía. Entre las más activas y poéticas recordamos a *Corcel* y a *Cuadernos de Poesía*. En 1939, en Barcelona se publica la colección *Poesía en la Mano*, y en Valencia, durante los años 1940 y 1941, la que tiene el atrayente nombre de *Flor de Gozo*. Tales revistas y colecciones forman el ambiente en que se desarrolla la poesía de estos años.

Nace la colección "Adonais" del anhelo de mostrar la nueva poesía que va surgiendo en la post-guerra española. Había un peligro: ante las dos corrientes más claramente perceptibles en este lapso, la garcilasista y la tremendista, podía su director decidirse por una de las dos. Sin embargo, esta posibilidad fué salvada. La colección recogió ambas corrientes sin preferencia alguna.

Se lanzó la empresa con *Los poemas del toro* de Rafael Morales. Fué tal el éxito que obtuvo este magnífico libro de versos que la

colección quedó asegurada en su continuidad y en su prestigio. En ese mismo año de 1943, "Adonais" pudo ofrecer un premio a los poetas jóvenes; condición indispensable para aspirar a éste era que el concursante no hubiese publicado ningún libro, con lo cual se descartaban a los ya conocidos o consagrados. Se quería revelar al público aquellos talentos poéticos nacientes que no tenían oportunidad de dar a conocer sus obras. El primer jurado del premio Adonais lo formaron Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Juan Guerrero, Enrique Azcoaga y José Luis Cano (director de la colección), por ausencia de Rafael Ferreres. Cien libros de poesía optaron al premio, y éste fué obtenido, al alimón, por Vicente Gaos, con *Arcángel de mi noche*, José Suárez Carreño, con *Edad del hombre*, y Alfonso Moreno, con *El vuelo de la carne*. Se publicaron en el transcurso del año 1943.

Dicho concurso revelaba a dos poetas de una sinceridad auténtica: a Suárez Carreño y a Vicente Gaos; sobre este último ya había llamado la atención Dámaso Alonso. El libro de Alfonso Moreno caía dentro de la tendencia anterior, esto es, la garcilasista. Esplende en este libro un soneto dedicado a la muerte de la madre del gran poeta Luis Rosales.

Es José Suárez Carreño el poeta de ma-

yor edad de esta generación. Aquí conviene señalar un problema que suscita el entrecruzamiento de generaciones. Suárez Carreño y Germán Bleiberg nacen en 1915; si reparamos en esta fecha de nacimiento vienen a ser integrantes de una misma generación; sin embargo, no es cierto. Bleiberg se adelanta al crear, resulta un poeta precocísimo, tan precoz, que publica al mismo tiempo que el grupo pregarcilasista; es, por lo tanto, un poeta que, por los rasgos esenciales de su obra, pertenece a la generación anterior. Lo mismo le sucede a Juan Ruiz Peña, que nace también en 1915; en cambio, Suárez Carreño publica su obra en fecha que corresponde a un normal crecimiento y con espíritu completamente alejado del neoclasicismo vigente. Es Suárez Carreño, por su edad, el poeta que encabeza la generación; en la garcilasista, es Luis Felipe Vivanco quien la encabeza.

Antes de *Edad del hombre* (1944) publicó Suárez Carreño *La tierra amenazada* (1943). Muchas de las notas de sus versos proceden de los antiguos odres del cancionero. Su evocación de un paisaje nostálgico, del paisaje en la guerra, contiene acentos graves y exaltados. Las influencias más notorias son las de Vicente Aleixandre y Antonio Machado. En *Edad del hombre*, Quevedo es quien acaudala los versos. En esta poe-

sía amorosa, de poeta enamorado, cruzan ramalazos de muerte y hay un intenso fluir del tiempo.

Diversas influencias poéticas enriquecen las obras de este período. En los años de 1940 y 1942, Guillén, Lorca y Gerardo Diego son los poetas más influyentes; más tarde, Antonio Machado, Miguel Hernández y Vicente Aleixandre. Poco tiempo después se advierte en los versos la presencia de Neruda y Vallejo. Las resonancias de poetas clásicos que encontramos en los jóvenes son las de Lope de Vega, Quevedo, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. Ha desaparecido, en gran parte, la influencia de Góngora y la de Juan Ramón Jiménez. También hay que consignar que se nota, de modo menos evidente, más soterrado, el influjo de Rubén Darío y de la Mistral; el Rubén de acentos más delgados e íntimos, por supuesto. El Rubén, por ejemplo, de la canción de *Los tres reyes magos*. Es probable que los poetas no se percaten de esta influencia; sin embargo, es muy palpable. El verso enneasílabo, abundante en la poesía de tipo tradicional, que Darío dotó de flexibilidad, conquistándole por esto la ciudadanía dentro de la versificación culta de nuestra lengua, vuelve a usarse de manera insistente (8).

(8) El enneasílabo acentuado a voluntad (que podemos considerar hispanoamericano), tan frecuente en José Asun-

Una de las pérdidas más irreparables de esta generación fué la de José Luis Hidalgo (nació en 1919 y murió en 1947). Sin duda alguna su voz se alzó con plenitud sobre la poesía de estos años. Se revela con *Raíz*, conjunto de poemas de tendencia suprarrealista, en el cual se advierte a flor de lenguaje el influjo de Vicente Aleixandre y las fuentes francesas que utiliza. En *Los animales*, varía su actitud. Forman este libro muy pocos poemas; en cada uno de ellos nos ofrece una maravillosa síntesis de lo que es para él cada animal que su estro adivina y revela. Pero su obra más hermosa es *Los muertos* (1947). En este libro lucha el poeta con la muerte y con el problema de la fe. Gran batalla con Dios y contra el paso de la muerte que lo tritura.

La revelación más sorprendente fué Blas de Otero al publicar *Ángel fieramente humano* en 1950. Desde entonces se escucha su acento en la poesía española. En 1942, publica *Cántico espiritual*, que pasa inadvertido. *Redobles de conciencia* (1950), reafirma el prestigio del poeta.

Otros poetas prestigiosos de esta generación son Carlos Bousoño, José Hierro, José

ción Silva y en Gabriela Mistral, es usado con mucha insistencia por la joven generación; junto a éste, también favorecido por el uso, persiste el enesílabo de acentuación fija.

María Valverde, Julio Maruri, Leopoldo de Luis, Luis López Anglada, Ricardo Molina, Rafael Montesinos, Lorenzo Gomis, José Angel Valente, José M. Caballero Bonald, Marcelo Arroita-Jáuregui.

Los mencionados, y otros más, que no cito para no cansar con una larga enumeración, forman el conjunto más vivo e interesante de la poesía española desde la generación del 98 y los poetas del año 25. En la generación del 36 hay ya cinco o seis nombres de gran trascendencia lírica y henchida madurez. Pero creo que la generación más apasionante es esta última.

II

**OCHO POETAS ESPAÑOLES
ACTUALES, UN NOVELISTA
Y UN ANTOLOGO**

Por

Antonio Fernández Spencer

de la Academia Dominicana de la Lengua

I

Luis Rosales o la universalidad de lo personal

Una de las figuras más variadas de la literatura española actual es la de Luis Rosales. Poseedor de una imaginación vivaz y expresiva, continuamente está inventando teorías. Su espíritu inquieto penetra con el análisis en la esencia del lenguaje o desentraña en la pintura de Velázquez el sentido último de una época. Su demorada inquisición acerca de los poetas del siglo XVII ha hecho de él uno de los mejores conocedores de la poesía y de la literatura del barroco. Quizás del contacto con los ricos hontanares conceptuales de ese período le proceda cierta implacable sequedad intelectual (1) que

(1) Recuérdese la apología que de la sequedad espiritual hace Unamuno. No señalo un defecto sino que indico una nota característica de la poesía de Rosales.

recorre toda su obra de creacción. No es Rosales el escritor que deja desbordar sus sentimientos; en su obra se advierte una firme contención de sus estados sentimentales. Rosales quiere, ante todo, señorear sobre sus sentimientos; de éstos sólo tomará los que previamente hayan sido ordenados por la inteligencia. Bajo un fecundo signo intelectual se coloca esta poesía.

Rosales es un escritor con una muy buena y profunda formación de historiador. Sus conocimientos eruditos, de primera mano, son fabulosos; ha recorrido la filosofía con verdadera avidez y sus conocimientos de estética son muy vastos. Toda esta formación cultural ha hecho que el poeta encamine su quehacer poético hacia la conquista de una poesía total o totalizadora de la vida. Poesía que intenta descubrir el más menudo significado de un objeto en la naturaleza y el sentido sustentador de la existencia. El poema realizado con tales propósitos quiere reflejar fielmente la totalidad de la vida; de la vida recreada en su sentido trascendente. No se queda el poeta en la pura inmanencia.

Entre las notas características de la poesía de Rosales resalta la de su capacidad de variar, de no quedarse de modo estable en una forma conquistada. Su obra poética ha partido desde el más arraigado neoclasicismo, ha pasado por un profundo realismo

(realismo mágico) hasta desembocar, finalmente, en el romanticismo de sus *Rimas*. No detenerse en ninguna conquista, avanzar, siempre avanzar ha sido la íntima norma de este escritor, de este novedoso poeta de la actual poesía española. Por debajo de los versos de Rosales se siente transitar una desenfrenada pasión, un apasionado buceo en los problemas más profundos y originales de la vida. Sin embargo, tal fuego de su alma no aflora a la superficie, no le desborda el verso. Una mano segura de escritor va midiendo cada expresión, afina cada imagen de esta poesía que es, antes que otra cosa, un triunfo de la meditación sobre el impulso del ánimo.

El problema del tiempo, la temporalización del existir humano, es el tema más repetido en *La casa encendida* (2) y en las *Rimas*; libros que expresan lo más fundamental del poeta. *La casa encendida* es un vasto poema autobiográfico; en él intenta el poeta —y lo consigue— recuperar por el afecto lo más viviente de su existencia pasada. El poema recuerda, en su estructura, los *Cuartetos* de Eliot. Forman la parte esencial de ese canto de Rosales los cuatro poemas extensos; el quinto, es un poema breve, a modo de colofón, que resume la alegría del

(2) Luis Rosales, *La casa encendida*, "La encina y el mar", Madrid, 1949.

poeta al conservar, recuperado por la memoria, todo lo que ama de su vida pasada.

Cada uno de los cuatro cantos se abre con una reflexión filosófica sobre la existencia; en el primer canto, tal reflexión es brevísima, consta de un solo verso, que dice así: "Porque todo es igual y tú lo sabes". Se trata del comienzo de un monólogo interior: el poeta llega a su casa y comprueba la igualdad de todo sus actos, confirma esa cosa tremenda que es la monótona igualdad de todos los días. Tan iguales se les presentan las cosas, que al entrar en su casa siente la extraña sensación de que sus pasos ya estaban alojados en el pasillo que aun no ha recorrido. El tema de la igualdad de todos sus actos se extiende a lo largo de este canto. El poema, por su sentido temporal, es un canto a la memoria, a esta facultad que nos permite alojarnos en el pasado, a esa facultad que le da unidad temporal a la existencia del hombre. "La palabra del alma es la memoria", como en San Agustín. Lo que no es memoria no es alma. El alma es, porque existe el tiempo: el oficio del alma en la tierra es reconstruir el tiempo pasado y anhelar el tiempo futuro, esto es, el tiempo eterno de la gloria. Esa capacidad del intelecto humano de alojarse en el pasado o de adelantarse al futuro sólo es posible por la consistencia temporal del alma, porque ella

puede anudar los cabos sueltos de nuestra existencia pasada y futura.

Cada canto, como he dicho, se abre con una reflexión filosófica sobre la consistencia de la vida. Del mismo modo obra Eliot en sus *Cuartetos*; sus reflexiones son el punto de apoyo que permite luego comunicar la carga de vivencias contenidas en el alma del poeta. Se fundamenta, por decirlo así, en esas meditaciones previas toda la urdimbre de experiencias humanas que el poeta ahora trata de expresar en su canto. Lo que diferencia el modo de crear de Rosales del de Eliot es que este último parte de experiencias más *universales* y Rosales de experiencias más *personales*. Eliot llega a lo universal apoyándose en conceptos aceptados universalmente; Rosales, en cambio, quiere alcanzar lo universal por el desarrollo de lo personal. En Eliot se nota que hay una intemporalización del tiempo; el poema del gran poeta inglés está cimentado en categorías, en conceptos temporales elaborados por una tradición filosófica. La experiencia del tiempo en Eliot es el resumen de una larga, honda y continuada meditación al través de la historia; brota del conocimiento del estado actual del problema. El sentido del tiempo, su presencia en la obra de Rosales, surge del propio vivir del poeta. La forma en que opera lo temporal en la poesía de

Rosales es el resultado de una intuición; en Eliot, en cambio, es lo que pervive del análisis en una síntesis.

Ahora bien, hay que reconocer que sin los *Four Quartets* no tendría tal vez cabal explicación el poema de Rosales. Ese gran poema del poeta inglés está operando como “modificante” que arroja una buena luz sobre *La casa encendida*. En este poema de Rosales hay una gran compenetración con los procedimientos de la poesía americana de lengua española. Rosales conoce muy bien a César Vallejo y a Pablo Neruda. De la cantera de estos dos líricos ha sabido aprovechar, imprimiéndole su gran personalidad, aquello que podía enriquecer su vivencia del mundo.

Luis Rosales se muestra en estos cantos como gran retratista. Las figuras de María, del vendedor de cacahuete (con su cara de lápiz), del padre y la madre del poeta, de Pepona (la de las “carnes confluentes”) y del muerto Juan Panero, están retratadas de modo magistral, destacando los rasgos personales más sobresalientes. Este sentido del retrato verbal —que Rosales posee en grado eminente— es indudable que procede de sus estudios sobre la pintura. Rosales es un gran aficionado a la pintura de Velázquez; sin embargo, en sus retratos verbales, yo lo veo más cerca de Solana y de Picasso. Elige, co-

mo ellos, los rasgos característicos del objeto retratado.

Es tan densa la materia poética de *La casa encendida*, que en el parco sondeo de esta obra solamente he podido señalar algunos temas dignos de un estudio más detenido. Sin duda alguna, *La casa encendida* es un hermoso e importante acontecimiento en la poesía española de estos años.

(Junio, 1949)

II

Leopoldo Panero o la poesía del alma

Dámaso Alonso, que tantos puntos de mira ha forjado para penetrar con certidumbre en la poesía española, inventó recientemente un par de conceptos, un par de categorías que permiten introducirnos metódicamente en la literatura española de los últimos años, por lo menos. Para Dámaso Alonso, en la poesía de este lapso existen dos tipos fundamentales: la “arraigada” y la “desarraigada”.

Nada tienen que ver estos conceptos con aquéllos que suscitaron una histórica polémica entre Gide y Maurras. En la visión de Dámaso Alonso no cuenta para nada que el escritor se produzca fuera de su tierra. Un

poeta es arraigado cuando está conforme con el sistema de ideas y creencias vigentes en su sociedad, cuando el poeta cree, sin vacilaciones, en la trascendencia, en el hogar, en la familia, en la amistad; esto es, cuando el poeta está de acuerdo con su contorno, con el tipo de sociedad que le ha tocado vivir, es un poeta arraigado. En cambio, si el poeta no se pone de acuerdo con las costumbres de su época, si se siente un tanto náufrago y extrañado del sistema de vida que su sociedad le ofrece, es un desarraigado. Ejemplo de poeta desarraigado lo tenemos en Blas de Otero, primordialmente en sus libros *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*.

El signo distintivo de la poesía de Leopoldo Panero es el del arraigo. Esta poesía se nutre de la costumbre española, del diario vivir hispánico; sus raíces penetran profundamente en lo secreto de la tierra, de la fe, de las pasiones nacionales. Son contados los casos en nuestra lengua de poetas como Panero, cuya substancia poética sea tan racial, tan enraizada en las formas del vivir de su pueblo.

Se puede decir, usando una fácil metáfora, que a Panero le es grato, antes que nada, establecer vínculos entre las cosas. Todos los vínculos que él conquista se le resuelven en unidad: unidad de Dios con todos los

objetos de la existencia, unidad en el amor, en la fe, en el hogar, en el ensueño y en la acción. Si la poesía de Blas de Otero nos presenta un mundo revuelto, tremante, jere-miaco (todo en ella parece que va a derrum-barse); la poesía de Leopoldo Panero, en cambio, horada la realidad buscando cimien-tos eternos. El canto de Panero, por im-pulsivo que sea, termina dentro de una at-mósfera serena ganada por la comunión del corazón con las cosas. Esta serenidad la conquistó el poeta después de arrastrarse en el polvo de la creación, en los doloridos re-cuerdos, hasta llegar a Dios. Todo el desarro-llo de su poesía es como un ir viviendo la vida para dejar escrito certeramente el nom-bre de Dios, ese nombre que se escapa, que se borra de los versos y de la experiencia, a pesar del grande y continuado asedio de su fe, y de su repetido, devoto y humanizado poetizar.

La experiencia de la tierra, el canto de la patria española en Leopoldo Panero conquis-ta alturas que sólo alcanzaron Antonio Ma-chado y Unamuno. En muy contadas ocasio-nes tanta luminosidad de la palabra se había derramado en oleaje amoroso, en oleada de sentimientos genuinos, palpitantes, humana-dos, sobre el haz de la tierra ibérica. La pa-labra de Panero, puesta en contacto con la entraña quemante de su tierra, adquiere un

estremecido sabor de cosa ávida de eternidad, de aspiración lanzada hacia lo eterno.

Sus imágenes poéticas son tan luminosas, tan llenas del cotidiano suceder de la vida, que, al gozarlas estéticamente, nos resultan simples a pesar de la hondura de los versos y los concentrados zumos del alma. Porque la poesía de Panero es una poesía empapada en el alma de su autor y en el alma múltiple de las cosas del mundo. Al través de todo este despliegue del alma del mundo, del alma de los objetos y del alma personal del poeta, se siente pasar la fuerte esperanza de un hombre veraz y arraigado a una honda e intransferible filosofía cristiana:

*Respiro, y el pie zahonda
aún la nocturna humedad
de la tierra, que es trabajo
más que paisaje, y frugal
esperanza cotidiana
del hombre que amasa el pan
con el sudor de su frente
y hace de adobe su hogar.*

¡Qué sanamente raciales son estos versos, y qué llenos del arraigado conocimiento de una existencia que por el trabajo adquiere su esperanza en el mundo! Tierra de laboriosos desvelos es la española, donde el hombre más que dedicarse al caricioso regusto

del paisaje se sumerge en un repetido quehacer y en un sustancioso trabajo que le produce el sentido de la esperanza, del pan y de la casa. La casa que, para el castellano, es su propia tierra amasada con el corazón y el esfuerzo de unos brazos de hombres llenos de ensueños, de unos hombres que fueron capaces de empresas terrestres y divinas. El tiempo en Castilla, como en los versos de *Escrito a cada instante* (3), nos hace ingresar en lo eterno, en la unidad de Dios con las cosas. Toda la tierra castellana es una plegaria de tierra, de álamos, de resignado trabajo elevado a Dios. Así también esta poesía de Leopoldo Panero es una cotidiana oración de las cosas, del trabajo del corazón del poeta ofrendado a Dios, en quien espera esta alma cristiana descansar un día.

(Diciembre, 1949)

III

José Antonio Muñoz Rojas
o la poesía del campo

Pocas veces, a lo largo de cientos de años de apasionante trabajo sobre el idioma, ha salido un libro de prosa tan completo, tan tiernamente humano, tan viviente como *Las co-*

(3) Leopoldo Panero, *Escrito a cada instante*, "La encina y el mar", Madrid, 1949.

sas del campo (4). Las andaduras prosísticas de estas páginas (todas dignas de la más excelsa antología) llevan un soterrado regusto a sol, a sementera, a sudor de hombre; pero de sudor conquistado por el repetido quehacer del hombre contra el tiempo, y pasos de vientos contra congojas de heladas, y tierras con marcado sabor de hombre, y melodías de arroyos, de encinares oscuros, de pasos madrugadores de labrador, y semillas donde anidan proyectos de cosechas.

Prosa elevada a categoría de poema. Esto es, a categoría de vida esencial, irrepetible. Vitalidad de la palabra brotada del corazón y de eternidad anhelada. ¡Rumor y temblor de la palabra! De la palabra ancha: con campos, con frutales, con aromas y pasiones de fuentes, y cantos de trillas y amarillos de pegujales. Y, ante todo, con corazón pleno de humanidad, con soterraño palpar de carne de hombre puesto en sazón por años y maravillosos vientos y soles que se repiten día a día, hora a hora, muerte a muerte, entre ocres de tierra levantados por el arado. ¿Por el arado? . . . Sí, y por afanes de hombres laboriosos.

Labores del campo, tenues como el zureo de las tórtolas, lentas como brisas entre plenitud de encinares, bellas y recoletas como

(4) José Antonio Muñoz Rojas, *Las cosas del campo*, "Insula", Madrid, 1953.

el vuelo de los alcaravanes, como el vuelo regalado de los abejarucos. Labores del campo; no, no sólo éstas van siendo apresadas por la palabra ágil, siempre cenital, de Muñoz Rojas.

En este libro el poeta también nos ofrece un conjunto de realidades que la naturaleza va inventando, quizás soñando en el campo. Campo del alma, como paisajes del alma de Unamuno, nos regala este escritor antequerano.

Cada página del libro está hecha con muchos días, con muchas observaciones, con una enorme cultura, no sólo derivada de muchas horas de pacientes estudios, sino de mucha vida interior, de mucha vida penetrada del corazón, de apasionada caridad por las cosas.

La prosa de Muñoz Rojas no ha llegado por milagro a su autor. El milagro artístico esta vez —como siempre— ha sido el resultado de una voluntad puesta a la búsqueda indesmayada del dominio de la palabra. Pero no sólo ha logrado Muñoz Rojas el señorío de una sintaxis, de un léxico, de los secretos más tenues y sinfónicos de la prosa. Ha llegado a más. La palabra, en sus manos, es el fiel recipiente donde ha quedado perfectamente vertido el mundo misterioso, múltiple y apasionante del campo.

¡Qué corazón de tierras, de trigales, de

vientos! ¡Qué orden de surcos! ¡Qué plenitud desordenada de aromas y colores! Olores de las gayombas, anchos como caminos dorados, con recuerdos de pisadas de viandantes de atajos y cañadas. Olor de las lilas, que no se sabe de dónde procede; aroma misterioso como un secreto y que hace preguntar al poeta: “De dónde, adónde vuestro aroma”. ¡Ay!, y los olores imposibles, los olores soñados: aromas que la naturaleza no ha inventado. “¿Cómo sería el olor de la encina?” —se pregunta, azorado, Muñoz Rojas—. “¿Cómo sería el olor de la flor de un árbol tan tembloroso y noble? . . . Ah!, si la flor de la encina oliera, ¿qué fuerza de olor no sería la suya, qué chorro de aroma colmando el campo todo?” Cuando se estudie —¡ay, cuando se estudie!— el tema de los olores en nuestras letras, deberá tenerse muy en cuenta el sentido tan hondo, la riqueza de intuiciones que acerca de los aromas podemos encontrar, aquí y allá, entre las páginas fúlgidas, nítidas, de *Las cosas del campo*.

El campo, sus gentes, sus rumores, sus presagios y presentimientos están vistos con mirada reposada, con una ternura tan en ascuas vivas, que nos hace acelerar el ritmo de nuestro vivir. ¡Cuánta gozosa hermosura! ¡Qué hechizo del idioma, que se recoge, se encrespa, adquiere tonalidades y colores de remanso! Sí, no hay duda, el prodigio am-

plio, abierto, claro, de unos vocablos que interpretan lo más duro, lo más secreto y tierno de las entrañas de la tierra. "Sé algo de la tierra y sus gentes", confiesa este ejemplar testigo del campo. Y continúa: "Conozco aquélla en su ternura y en su dureza; he andado sus caminos; he descansado mis ojos en su hermosura".

Y un párrafo más adelante, esta definición, esta síntesis: "Todo el campo vuela pausadamente." ¿Definición del campo? . . . Yo creo más bien que en este sintagma hay toda una actitud espiritual, un credo artístico. Creo que esas palabras, escritas lentamente en la página inicial del libro, son la más certera interpretación de estas prosas que comentamos, porque en el ritmo de ellas todo es vuelo pausado.

El libro tiene un orden. Por sus páginas fluye una ordenación de hermosura. Está dividido en cuatro partes, correspondiéndole una a cada estación. Me equivoco; describo mal el libro: en la cuarta parte se entremezclan el invierno y las primeras noticias primaverales. La ruta es la siguiente: desde el primer vuelo del abejaruco hasta el regreso, en la primavera iniciada, del nuevo vuelo en ascuas del abejaruco, después que ya el invierno ha recogido sus hielos y su blancura.

Y desde el primer vuelo, desde la primera noticia, brota el canto, la sinfonía con

rumbo a soles inéditos. Canto de las encinas milenarias, de las herrizas, de las lilas, de las tórtolas, de los verdes, de la matalahuga, de los jaramagos y de las rejas enlutadas. Mareta del campo; verdor y olor inusuales. Rebullicio en el aire y en la tierra de un sinfín de cosas humildes, de cosas menudas. Allí el vuelo ordenado de una abeja sobre una corola amarilla; allá el canto secreto de la flor en su paso, en su camino, en su ruta peligrosa hacia el fruto. Canto a las hierbas ignoradas, al manzano, a la higuera, a los granados: sazón de todo.

Pero, ¿sólo lo vegetal, la tierra, los animales, han sido cantados? No; hay cuatro o cinco momentos en que el poeta se encuentra con figuras humanas del campo. Ya no es la minuciosa captación de un vuelo, la deliciosa percepción de un olor o el quejumbroso zureo de una alondra lo que Muñoz Rojas nos da, sino el borbotón humano: una inundante ternura, un fuego de vida presurosa. Y así pasan *Miguelillo, el pavelo; La flauta, El pensador* y otros.

En *El pensador* se encuentra el poeta con la muerte en el campo. Una muerte, no de pájaro ni de flor, sino humana. Ha llegado la muerte en busca del pensador y éste no ha tenido tiempo para nada. Sin darse cuenta sus palabras, sus pensamientos se han quedado como charcos helados.

Su ausencia se nota en el aire, en la cuadra; todo ha variado fundamentalmente. Todo. Hasta su sabiduría en cosas de mujeres. Los mulos han notado en el pienso y en la mano que los atiende algo extraño. Nos dice Muñoz Rojas con palabras mucho más exactas que las torpes de mi glosa: "Había más impaciencia en el relincho que corría por los pesebres, un natural presentimiento de que algo le faltaba al día para acabar como todos."

Y en *Miguelillo, el pavelo*, qué ternura, qué justeza en el "pero, ¡hombre, Miguelillo!", que va incrementando el poder de su contenido emocional cada vez que el poeta lo reitera. Este sintagma comunica, en su tono, en su reiteración, una claridad, una sobriedad tan cabal (senequismo de la palabra y del corazón) frente a la desvalidez humana que no se puede remediar. Permítaseme por una sola vez copiar el poema:

"Es bajo, achaparradete, rubio, tostado, cabezón.

Yo le digo:

—Miguelillo, ¿cuántos años tienes?

—Catorce.

—¿Qué haces?

—No tengo nada que hacer.

—Pero, ¡hombre, Miguelillo!

Se queda un momento con la caña en suspenso.

—Miguelillo, ¿no tienes zapatos?

—No, señor.

—Pero, ¡hombre, Miguelillo!

—Desde que se fué mi abuelo no tengo nada de nada. Antes, con los pájaros se vivía. Mi abuelo ponía las perchas y yo iba recogerlos. ¿Usted no ha visto los zorzales? En acabando la aceituna se van. A mí me extravían los zorzales todos los años cuando se van. Mientras hay zorzales se vive. Dos, tres docenas, según los días. Y ahora no tengo a nadie.

—¡Hombre! . . .

—Y hoy no he comido.

—Pero ¡hombre, hombre, Miguelillo!"

Así, con ese tono tan cordial, con serenidad inusitada en estos momentos en que la poesía quiere vestirse, las más de las veces, de colorines ideológicos, va discurriendo esta poesía del campo, esta gravedad de hombre de nuestro tiempo. En sus vocablos hay siempre una ternura, una piedad y una esperanza. Y esto es consolador en los momentos de nuestro mundo revuelto y en derrumbe.

(Marzo, 1953)

IV

*Ildefonso Manuel Gil
o el tiempo recobrado*

Buen novelista, crítico sagaz, Ildefonso Manuel Gil recorre los más diversos campos de la cultura con profundidad y garbo. Desde Zaragoza nos va acostumbrando a una obra continuada y sin desmayos ni concesiones a la vulgaridad. Artista y hombre se han trabado tan perfectamente en su obra, que resulta del todo imposible separarlos. Escritor de raza y por el esfuerzo, tiene ya, indudablemente, ganado un sitio relevante en la literatura española de nuestros días. Me ocuparé, sin embargo, solamente de su libro *El tiempo recobrado* (5).

Los poemas de Ildefonso Manuel Gil reflejan una honda madurez técnica y humana. Su poesía es francamente nueva por lo que tiene de pasado vivido, de hombredad gozada y comunicada. Esta poesía es hondamente tradicional porque en ella no se ha querido ignorar el pasado y porque se conoce y se aprovecha la poesía en su desarrollo hasta hoy. Creemos que esta tradicionalidad apuntada es la que da carácter y sólida base a su canto.

(5) Ildefonso Manuel Gil, *El tiempo recobrado*, "In-sula", Madrid, 1950.

Lo que no es tradición es plagio, reza el credo dorsiano. Lo que no es tradición, pensamos nosotros por nuestra cuenta y riesgo, no es vida. Sin tradición no hay vida poética ni artística verdadera. La tradición no es algo muerto; es, más bien, el terreno propicio donde la libertad creadora puede fructificar plenamente.

Toda vida auténtica es novedad que nace del conocimiento del ayer inmediato o del ayer remoto. La vida, esa realidad en que están radicadas las cosas y en que se mueve nuestro *yo proyectivo*, exige acción precisa e intelección clara. Vivir auténticamente es querer realizar la gama de posibilidades que en nuestra existencia nos ofrece la vida. Pero no hay que olvidarse que el hombre sólo puede pulsar algunas notas de las que encuentra en su circunstancia. Por eso cuando le exigimos a una poesía que contenga lo que apreciamos como mejor, queda al descubierto nuestra tosquedad para comprender realidades humanas. De lo apuntado se desprende la enseñanza de que sólo nos es posible ir interpretando una obra si comprendemos las leyes internas que han hecho factible su creación. Es lo que vamos a tratar de hacer brevemente.

En la estructura de los versos de Ildefonso Manuel Gil está presente su vida vivida; su poesía se elabora con la propia materia

de su íntimo acaecer terrestre. Ahora bien, la vida humana transcurre en el tiempo y tiene un marcado sello temporal. Por eso Ildefonso Manuel Gil, al recordar los hechos de su existencia, se ha encontrado sin notarlo metido en el tiempo. Nada más normal, nada más sencillo; no sé cómo ha podido extrañar a alguien.

La conciencia del tiempo (su presencia, su acción) es uno de los temas fundamentales de las literaturas europeas. Recordemos a Jorge Manrique pasando por el siglo XV sobrecogido por los efectos del tiempo. Pensemos en su estremecedor *qué se hicieron*, que lo emparenta con Francois Villón. Y el fuerte Quevedo, ¿no buscaba las huellas del tiempo en una serie de sonetos magníficos? Proust, que es casi un coetáneo nuestro, estuvo profundamente atareado en la búsqueda del tiempo perdido. En la *Montaña mágica* de Thomas Mann, ¿no es el tiempo el personaje que urde y centraliza toda la acción de la *novela*? Antonio Machado y Unamuno se sintieron acuciados dolorosamente por el tiempo. Juan Ramón Jiménez también sufría, y sufre, en sus versos las desgarraduras del tiempo. ¡Ay!, y la memoria (esa red para pescar lo acaecido) se le presenta como una torturante abeja de amargura:

Memoria, ciega abeja de amargura.

En todos los autores nombrados (figuras de primer orden en la literatura ecuménica) el tiempo es fuente de donde brota una angustia vital, una apesadumbrada noche del alma que pugna por alcanzar los resplandores del día sin lograrlo. En cambio, a Ildefonso Manuel Gil el tiempo le sirve para recobrar la tranquilidad. Su mirada indagadora encontrará descanso en cuanto ve, palpa y recuerda. Si rememora las mujeres que amó, no aflorará a su conciencia un apesadumbrado *qué se hicieron*. En ellas ve el poeta mucho de su dicha presente. De alguna sabe su destino. Su memoria la recoge y contempla alojada en un vivir claro y preciso. De las que nada sabe, quisiera el poeta poder averiguar si en ellas floreció la gracia de sus besos y si ante el tiempo han conservado la serenidad. Como vemos, por la dicha de Ildefonso Manuel Gil se siente transcurrir una nostalgia parpadeante:

*Todo vuelve a vivir en la memoria
y en esta dulce paz de ahora aprendo
qué tierno fué el calor de vuestras manos
y cuanta dicha de la de hoy os debo.*

*Unas sé dónde estáis; conozco el hombre
que hizo nido de amor vuestros cabellos
y cuando veo vuestros hijos miro
huellas de vuestros rostros en el de ellos.*

*De las que nada sé, saber quisiera
si floreció la gracia de sus besos
y pueden contemplar serenamente
la andadura del tiempo en sus espejos.*

Nada de angustia y nada de pena desmedida podemos rastrear en el sencillo decir de estos versos. Pero, eso sí, son versos que van "tristeando". Este verbo, feliz en su morfología y en su proyección espiritual, que frecuentemente aflora en la boca del indio peruano, es, creo, el que mejor define la entrañable verdad de estos versos.

A pesar de la paz proclamada, Ildefonso Manuel Gil no ha podido talar su tristeza. No está sereno su corazón como proclama: rescoldos de ayer han encendido de nuevo una contenida y apenas domesticada pasión en su alma. La melodía de sus amores pasados vibra en las cuerdas de su amor de hoy, de su único amor presente. Este poema tiene mucho de contricción. En sus versos flota el deseo de dejar el corazón totalmente limpio, nuevo en su adamantina placidez hogareña. El tiempo recobrado por Ildefonso Manuel Gil le abre un camino de paz; en ese remanso que la paz ofrece, podemos gozar de la imagen repetida de lo que fué. Los recuerdos irán entreasomando fugaces

por su alma. Con la materia de ellos el poeta y el hombre ganan la paz:

*He ganado mi paz. Quiero mirarme
en el limpio cristal del sentimiento,
ordenando memorias y esperanzas
en la ambición sencilla de ser bueno.*

(Mayo, 1951)

V

*Blas de Otero
o de lo divino a lo social*

La más reciente poesía española está impulsada por el viento de Dios y de la muerte. El joven de hoy —distinguiéndose en esto del de ayer— ha querido, por mandato de su corazón voluntarioso y de la mente, penetrar en los más íntimos manantiales del alma. Aprovechando la plenitud a que llevó el lenguaje lírico la generación del Centenario de Góngora, comienza a insertar un sentimiento estoico en la pleamar del lenguaje. En la más joven generación se aprecia una voluntad de claridad y un sentimiento nostálgico e invasor. En los nuevos poetas ha vuelto a cantar el corazón. En un poeta de ayer, y gran poeta de hoy —Jorge Guillén— canta la palabra y la inteligencia (nos reterimos sólo a sus tres *Cánticos*). La inteligencia, en su obra, se muestra tan sensibilizada

que, por ello, consigue atenuar el impulso del corazón, que en su poesía existe soterrado. En Guillén, es, principalmente, el intelecto quien organiza y da esplendor a sus intuiciones poéticas del mundo. Porque la poesía es, aunque un tanto se eche en olvido, el resultado de cómo concebimos el mundo. Según se concibe el universo, así es el canto. Puede decirse de la generación de Jorge Guillén que miraba el mundo desprovisto de sentido trascendente. Podemos comprobar que al librarse de los dioses y faunos del modernismo, también olvidaron en sus versos (no nos referimos al recinto secreto de sus corazones) que Dios palpitaba, rector, en el mundo y que le infundía belleza.

Fueron, a nuestro parecer, tres poetas —Miguel Hernández, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco— los que recobraron la veta religiosa que fluía del grande, vivísimo y religioso don Miguel de Unamuno, y, a ratos, en el nostálgico y veraz Antonio Machado. El mayor pecado de ceguera, explicable por muchos factores estéticos y humanos, de la generación del centenario de Góngora consistió en no haber comprendido, en su momento, la importancia de estos dos poetas.

La generación actual tiene como genios tutelares a tres nombres poderosos: don Miguel de Unamuno, Quevedo y Antonio Ma-

chado. O lo que es lo mismo, es un grupo coetáneo impulsado por la fuerza de Quevedo, por un hambre de trascendencia como en Unamuno, y por un vivo sentimiento de veracidad, como el que encontramos en la grave poesía de don Antonio Machado.

Nada más distante de Góngora que la poesía de Blas de Otero. El que se guíe por su segundo libro (6), cuyo título nace de un verso del cordobés, se andará por las ramas. En sus versos Otero es fuertemente quevedesco. Es su poesía un hermoso cuerpo traspasado por una angustia enorme (angustia religiosa y angustia social) y, a veces, por un pesimismo demoledor. Blas de Otero sabe, como en su soneto *Vivo y mortal*, que el mundo está lleno de armoniosas bellezas; sabe que hay paraísos inhabitados que un día sentirán la planta del hombre. Conoce montañas de tan alto esplendor y las ve, en su imaginación, erguirse como altares. Pero todo este esplendor terrestre y toda esta belleza caerán, necesariamente, en brazos de la muerte, que se le antoja injustificada al poeta, ya que el enorme deseo del hombre es vivir. ¿Por qué matar entonces esa vida que quiere permanecer inserta en la armonía del planeta? El poeta nos cuenta, nos dice, nos gime todo esto en una constelación de ver-

(6) *Ángel fieramente humano*, "Insula", Madrid, 1950.

sos hermosísimos, a pesar de la dureza de uno que jadeante interroga:

*Sé que el mundo, la Tierra que yo piso,
tiene vida, la misma que me hace.
Pero sé que se muere si se nace,
y se nace, ¿por qué?, ¿por quién que quiso?*

*Nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
morir. ¿Por qué matar lo que prefiere
vivir? ¿Por qué nacer lo que se ignora?*

Curiosa y profunda es la concepción del amor en la poesía de Blas Otero; de tener tiempo, la estudiaría apoyándome en los sonetos de las páginas 20, 21, 22 y 24, de su libro *Ángel fieramente humano*.

En el soneto que lleva este epígrafe de Quevedo: "Tántalo en fugitiva fuente de oro" (pág. 21), se contempla a la mujer como un río de oro; o sea, como la hermosura que fluyendo escapa y es inasible. En ese río el hombre al hundirse (representado por los brazos que se hunden) obtiene un relámpago azul = (ilusión fugaz), unos racimos de luz = (algo ardiente e impalpable), que nos deja la mujer, a quien maravillosamente mira como un "frondor de oro" (nótese el neologismo):

*Cuerpo de la mujer, río de oro
donde, hundidos los brazos recibimos
un relámpago azul, unos racimos
de luz rasgada en un frondor de oro.*

Al hundirse en ese cuerpo de la mujer, la ve el poeta como un mar, y ya no sabe (enajenación que el sentimiento erótico trae consigo) si son sus pechos olas o si los brazos son remos. Es una manera de ver la realidad del amor como un abismo hermoso y cambiante:

*Cuerpo de la mujer o mar de oro
donde, amando las manos, no sabemos
si los sueños son olas, si son remos
los brazos, si son alas solas de oro.*

No se queda el poeta en una concepción amable del amor. En los tercetos, su anhelo amoroso se le resuelve en desilusa realidad. El cuerpo de la mujer es ahora sentido como una fuente de pesar, como un manadero de ansias renovadas. Ella no sacia, no logra cancelar el tantálico suplicio del erotismo:

*Cuerpo de la mujer, fuente de llanto
donde, después de tanta luz y de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena.*

Sobre el suplicio de Tántalo (Tántalo = amante) se oye entonces sonar la soledad de Dios. A los amantes los vemos pugnar, si realizamos una indagación fenomenológica del amor, en una soledad insalvable. El erotismo se nutre del ansia de unirse que los amantes sienten; si se lograra esa unión,

Tántalo no vería escapar el río de oro de la mujer. En esa soledad de los dos cuerpos, según el sentir del poeta, existe una cadena que une el barro humano y las almas a Dios.

Es Blas de Otero un retórico de buena ley. Posee unos registros expresivos magníficos y comparables en grandeza y en eficacia a los de Quevedo o a los de Aleixandre, o a los de Rubén Darío. No he querido detenerme a señalar extensamente los recursos estilísticos que pueblan estos poemas de Otero, por ejemplo, la fecundidad y el acierto de las aliteraciones, las rimas internas, o el encabalgamiento abrupto (7) predominante en cada una de las estrofas del segundo soneto que comentamos. O la reiteración de la palabra oro, que inunda los cuartetos del fulgor y de la presencia de algo valioso que sentimos como inalcanzable. También debemos señalar, por lo infrecuente en la poesía de temática elevada, el juego paronomástico. Ejemplos: "si los senos son olas, si son remos". Este procedimiento estilístico, que es propio de la poesía jocosa, lo hemos visto utilizado por el autor de las *Soledades* en su

(7) Este encabalgamiento abrupto crea en el primer cuarteto la sensación del oleo de un río, y en el segundo, la del oleaje del mar y la sensación de rasgadura del agua que los remos producen al herir la superficie marina. Es cierto también que contribuye a esos efectos el significado de los cuartetos.

poesía sería (8). Es indudable que Blas de Otero recoge este recurso expresivo en Góngora. Y, aún más, en algunos versos del poeta vasco, dicho recurso le sirve —como, a veces, en Góngora— para hacer resaltar la simetría bilateral del endecasílabo. Hay otros ejemplos de paronomasias en su poesía que se apartan del uso aquí señalado.

Estos pequeños contagios de los recursos retóricos de Góngora, tienen, en la obra de Otero, un tono personal y en muchas ocasiones una función diversa de la que ejercen en los poemas del gran andaluz de la Edad de Oro. No puedo detenerme hoy a señalarla. Por otra parte, he evitado todas estas minucias del estilo, que abren indudablemente puertas a la interpretación literaria, porque he preferido captar, de una sola mirada, un fragmento de la visión del mundo en la poesía de Blas de Otero.

Quede para mejor ocasión el estudio de su libro *Redoble de conciencia* (Premio "Boscán, 1950), donde comienza a perfilarse una noble inquietud del poeta hacia los problemas sociales. En este libro la poesía de Otero se vierte hacia los más inmediatos problemas del hombre de hoy, del hombre de carne y hueso de nuestro momento histórico.

(8) Dámaso Alonso, "Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina", *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, págs. 56 y 59.

Lo que sí debemos tener presente es que esta poesía de intención social es la más elevada en emoción humana y realidad artística que actualmente se hace en España, y es muy probable que esté a la altura, en su género, de la mejor poesía del mundo.

Finalmente, creo que la poesía de Blas de Otero es la más compleja en belleza y profundidad que hoy puede encontrarse en España. Pienso también que a este poeta vasco hay que citarlo entre los cuatro o cinco nombres de una generación que, bajo el signo de Dios y de la muerte, continúa espléndidamente este Siglo de Oro que iniciaron Rubén Darío y los hombres del 98.

(Abril, 1951)

VI

*José Luis Hidalgo
o el hachazo de Dios*

Fué un escritor montañés. Formó parte con José Hierro, Julio Maruri y Carlos Salomón de la que podemos considerar hoy como "escuela montañesa" dentro de la lírica joven. La montaña es fecunda en escritores de noble estilo y hondura artística, díganlo si no don Marcelino Menéndez y Pelayo y Gerardo Diego, por ejemplo. Recientemente leí los libros *Brañaflor* y *Sol de los muertos*, de Manuel Llano, por los que entré en

el conocimiento de una prosa viva y lírica de primer orden. Cuál no sería mi asombro al comprobar que en los Manuales e Historias de la Literatura de España se ignora el nombre de tan sutil e interesante artífice de la prosa. Creo que es necesario conocer los escritores montañeses: es quizá la forma de salvar posibles tesoros literarios que escapan a la mirada imperita, o a la que, fatigada por el peso de la profusa creación literaria en lengua española, no le queda solaz para recrearse en la lectura y se dedica solamente, con precipitación, a consignar el nacimiento de este o aquel libro, sin reparar si se ha dejado en el olvido alguna joya.

Con la obra de José Luis Hidalgo, afortunadamente, no ha sucedido esto. Su poesía es estimada por los mejores espíritus contemporáneos en su valor. Hidalgo, juventud radiante y creadora, iba hacia tres cauces de la creación artística: la pintura, la novela y la poesía. Aquí me ocuparé sólo de esta última.

A José Luis Hidalgo hay que situarlo entre los grandes cantores del tema de la muerte en la poesía española. Muerto en plena floración juvenil, nos dejó, sin embargo, con *Los muertos* (9) la historia desoladora de su experiencia del mundo. He señalado,

(9) José Luis Hidalgo, *Los muertos*, "Adonais", 1947.

en otra ocasión, la estrella mortal que se alza sobre el cielo de la joven poesía española. Tan verdadera es la vivencia del tema de la muerte en la nueva generación, que muchos de sus poetas mueren al apuntar su esperanzada juventud; recordemos como prueba los nombres de Bartolomé Llorent, de quien escribió tan bella semblanza Carlos Bousoño, y el más reciente de todos estos muertos: Julián Arráiz, cuya obra ha sido recogida y publicada por el celoso cariño de ese gran maestro y amigo de jóvenes poetas que es Gerardo Diego. Y más reciente todavía la del gran poeta Carlos Salomón.

Ahora bien: el núcleo vital de la poesía de José Luis Hidalgo lo forman los poemas de su libro *Los muertos*. Poesía dramática y agonizante es la de estos versos. Drama del poeta con Dios y con las cosas. Al través de todas las páginas del libro se escucha el eterno naufragio de nuestra existencia terrestre.

El poeta, no obstante la presencia de la muerte destructora, es un ser nacido para la convivencia; no puede escapar del radio de las cosas, porque ellas, al ofrecerle la misteriosa ofrenda de sus íntimas formas, hacen del poeta el cantor esencial que es: el descubridor del sentido último de la realidad, de la palabra que fundamenta el ser de las cosas según el decir de Heidegger. Por esta

razón el poeta está obligado a dialogar con todos los objetos de la existencia: ha de inquirir el sentido último en que éstos se sustentan.

Es la palabra el medio por el cual el poeta aclara el sentido del mundo. Si, como se colige de lo expuesto, es grave su misión, más grave se hace ésta cuando está apuntado para ingresar inmediatamente en la muerte. Ante esta realidad de su propia muerte presentida se le vuelve la palabra quemante, se le torna premiosa de urgentes soluciones. Los resplandores de la muerte le iluminan los contornos del ser viviente que es y del que anhela ser como realidad permanente.

He ahí el drama, y he aquí lo que sucede en la poesía de José Luis Hidalgo. El siente crecer su cuerpo contra todo. En sus carnes ásperas garras de tierra han ido penetrando, mientras la sangre se le escapaba del alma. La sensación de la muerte física invade la región casi intocable de la psique.

El mundo, para Hidalgo, es un contenido que con la muerte se derrama del alma. El poeta, por lo tanto, concibe el universo como una honda e irrestañable herida, y, por ésta, presente (con desolación) que Dios escapa. Pero este convencimiento de la quiebra del mundo y de su inevitable y persistente herida por donde se van perdiendo

las cosas, no allega el reposo a su corazón, sino, por el contrario, hace rebrotar una altiva y rebelde ansia de vivir:

*No quiero morir nunca, no resigno mi cuerpo
a ser un vano tronco de enrojecida savia,
a ser sobre la tierra algo que no lo sabe
cuando el mundo, a los vivos, bajo los cielos cante.*

Imposible soportar esto. ¿Cómo resignarse a ser “algo” que tendido en la tierra no sienta el bullir de la vida en el polvo, donde se nutre, silenciosa, la majestad de los árboles? Y mientras estamos sobre este planeta que no nos siente, allá, en el mundo, en el que reinan los vivos, canciones gozosas les honran y les tributan el homenaje de la tierra. Hidalgo quiere el mundo, ama su tráfago; desea poseer la belleza, aunque ésta se mezcle al afán de vientos ineluctables. Pero lo cierto es que vivir es un relámpago que alumbra el mundo sombrío de nuestra existencia; todo queda iluminado por la luz que, no obstante, esparce la vida:

*Vivir es como flor que entre los negros vientos
una ardiente belleza sobre lo inerte alcanza.
Vivir es un relámpago que enciende cuanto toca,
es una luz terrible que un mar extraño apaga.*

Ese “mar extraño” es el mar de la muerte que las continuadas chispas del vivir logran apagar transitoriamente. Mientras se

vive, las sombras del "no-ser" son continuamente quemadas por las fogatas que enciende día y noche nuestra propia vida; pero ésta no es una lumbre apacible. La vida, como el poeta nos comunica, es una "luz terrible" que el extraño mar de la muerte sabe apaciguar.

Al través de toda la poesía de Hidalgo hay esta inquietud: voraz hambre de sobrevivir. Por esta actitud, se ha querido aproximarle a Unamuno. Yo siento a este último más áspero y mucho más traspasado de metafísica. Su devoradora angustia ha sido levantada por su hondo hacerse cargo de los problemas del mundo; esto es, el hambre de Dios y de eternidad en Unamuno nace del fondo agónico de sus ideas. En José Luis Hidalgo, en cambio, es la vida que se le escapa la que pone en juego los resortes de la sobrevivencia. José Luis, ante la presencia de la nada, es más blando y más femeninamente maternal, Unamuno, por otra parte, se sentirá sobrevivir en sus obras; las lanzará a la conquista del mundo: ellas irán a dar prueba de su alma en otras almas. Unamuno se aferra más fuertemente a la salvación.

Hidalgo pasa por la tierra roto y desesperanzado. Dios no quiso que nos dejara un testimonio de mayor certidumbre. Es penoso que su obra se nos presente, en su totali-

dad, en la forma dialógica de la duda; patente, como en ningún otro ejemplo que podamos aducir, en su dramático poema *Los hijos*.

En este poema expresa su deseo de morir cuando su sangre tenga un destino en la sangre de otro cuerpo. Su corazón será entonces semilla que florece en otra rama. Ya no importará que las ramas secas de su tronco se vayan a la nada, pues las del nuevo tronco vivo serán alimentadas por la lumbré de Dios. Pasarán luego los años y la madera de su tronco, cortada por el hacha de Dios, se mezclará con la tierra y hará crecer las raíces que sustentarán unas ramas más jóvenes. Por los hijos podrá llegar a Dios; con las palabras de éstos podrá llorarle y soñarlo, y aún urgar, en lo futuro, sus entrañas. Ah, pero si los ríos de la sangre que ha elevado para cantar al Señor se secan, ¿cómo podrá encontrarlo?

La solución de todas estas preguntas y de todos estos afanes, ya la conocerá o estará a punto de conocerla José Luis Hidalgo. Nosotros aquí, en la espera y la brega del diario vivir, tenemos su canto precioso, conmovido y embriagado del buen vino de Dios, mientras esperamos que el zumo vivificante de la divinidad nos dore el corazón para sepultar en su vastedad toda duda.

(1950)

VII

*José Hierro,
o la poesía de la alegría vital*

El premio "Adonais" reveló a este poeta montañés. Antes del libro premiado —*Alegría* (10)— publicó José Hierro *Tierra sin nosotros*. No obstante, fué el libro galardonado —en el que se quiere llegar a la alegría superando el dolor— el que nos ofreció la más vital, rica y apasionada poesía joven. Una nobilísima actitud mueve a este poeta: poder comunicar con todo, ser el fiel espejo de su tiempo y de su realidad histórica. Es posible que pensemos que por esa aspiración el poeta nos entrega una poesía épica con acentos colectivos, francamente metida en los problemas sociales del mundo contemporáneo; sin embargo, no hay tal: la poesía de Hierro es jovialmente lírica y brota de lo más oculto y rico de su alma.

Todo el lirismo esencial de José Hierro se convierte en altísimo, proteico y estremecido canto. El poeta de estos versos desea cantar, comprenderlo todo, ir al mundo, participar de lo multitudinario y de la variabilidad infinita de las cosas. En el poeta hay

(10) José Hierro, *Alegría*, "Adonais", Madrid, 1947.

una viva intención de salvar su soledad para estar acompañado de la vida:

*¡Oh, cantar, cantarte!,
¡comprenderlo todo!,
ir a todo, ser
materia de todo,
saber para siempre
que aunque yo esté solo,
solo con la vida,
nunca estaré solo.*

Otro de los temas más repetidos en la poesía de José Hierro, es el de la fugacidad del instante. Pero lo más doloroso del instante fugaz es que se va volviendo en su alma de poeta estremecedor recuerdo, pasado irrecuonquistable. El conflicto más palpable en los versos de este poeta santanderino es el de querer escapar de los recuerdos torturantes del pasado. El poeta aspira conquistar una tranquilidad y una honda serenidad en el futuro, pero los recuerdos dolorosos se entretejen en su alma, se le anudan en el alma y le envuelven todo el ser. José Hierro forcejea por escapar del pasado, mas éste lo aprisiona despiadadamente. Le vuelve a traer los recuerdos de pasadas desdichas. El sentido reiterativo de estos versos indudablemente está condicionado por ese conflicto de su espíritu y por la incapacidad de destruir la

antinomía que reina en su alma. El sentido expresivo de Hierro, donde la reiteración es el recurso más eficazmente empleado, nos está indicando una crisis que no logra resolverse en el mundo interior del poeta. Sin embargo, el poeta proclama la alegría vital. Quiere que el gozo (la vida sanamente invadida por la alegría) esplenda en todos los instantes de la existencia humana. Hay que ir al aire, al día, apresurando el paso para ofrecerles a los hombres un canto alegre, un canto que los llene de paz y de sosiego. Pero, no obstante ese sano propósito, ¿quién es capaz de detener los momentos angustiosos porque pasa el universo? Detrás de todo ese canto, detrás de todo ese deseo y exaltación de la alegría necesaria se sienten nacer acontecimientos amargos y desoladores:

*Es imposible conseguir,
detener lo que pasa en torno.
Ríos que trazan nuevos arcos
para alejarse de nosotros;
nuevas estrellas, nuevos siglos
que caen al fondo;
nuevas almas, hechas a costa
de las antiguas; sones sordos
que fueron músicas, mañanas
que cifraban lo más hermoso.
.. .. .*



*Pero me revelo y lucho.
Yo sostengo mi cruz al hombro,
yo sé, sí, cuando siento el peso,
que no estoy solo.*

El consuelo del poeta —ante tanto dolor, ante el pasar de los ríos, de todo en torno— es levantar su cruz de luchador y saberse unido a otros pechos y a otros hombres que están impulsados por el mismo propósito de trascender el dolor e instaurar la alegría en el mundo. Hierro quiere concretar en su canto una política de la alegría. Pero, ¿de dónde procede el dolor de su poesía? ¿De dónde surge su ansia de trascenderlo? . . . Hierro está seguro que combate contra el olvido. El ha visto el pasado y sabe que está hecho de olvidos sucesivos y de un círculo aterrador de indiferencia y muerte. Sin embargo, Hierro pone su fe frente al paso amargo del tiempo y, gallardamente, quiere vivir levantando de un modo feliz, contra viento y marea, su tienda de alegría a la vera de los caminos, en los valles del mundo y en todos los lugares de la tierra. En último término, el poeta confía que por su canto estará libre de los efectos de la muerte:

Sé que nada está muerto mientras vive mi canto.

Y en el mismo poema, donde el tema de la rebelión se reitera, el poeta expone su op-

timismo vital y nos confía en qué consiste su combate en el mundo:

*Pero yo me rebelo. Yo llevo en mí la vida.
Yo estoy con el olvido cara a cara luchando.*

Toda la lucha de su libro *Alegría* está impulsada por un anhelo de renacer, por una dolorosa necesidad de huir del pasado y nacer hacia una nueva luz y a una nueva esperanza.

El segundo libro importante de José Hierro es *Con las piedras, con el viento* (11). En este libro el estoicismo fundamental del poeta alcanza sus notas más puras y más llenas de contenidos humanos. No es, por otra parte, José Hierro un poeta de minoría, ni su corazón de hombre se comunica por vía de la niebla. Poeta claro, preciso, emocional, con inteligencia constructiva, con gramática y con todo el saber necesario, y con la suficiente experiencia para entregar un canto que nace de la intransferible necesidad de una vida que sabe ver el universo, va en cada uno de sus libros, con regocijo o tristeza, ofreciéndonos las pruebas de su consciente presencia en la tierra. En la poesía de este poeta hay mundo, que no es poca cosa; hay belleza y verdad —realidades que no sue-

(11) José Hierro, *Con las piedras, con el viento*, "Proel", Santander, 1950.

len venir conjuntadas en la mayoría de los libros que actualmente se publican—. Hierro es un hombre joven y alegre. La alegría es su mejor tesoro humano. Un optimismo vital recorre indefectiblemente sus poemas más cargados de pesadumbre.

Por ello es desolador que el poeta que se dirigió en su libro *Alegría* a lo mejor y más cordial del hombre tenga ahora que resignarse a hablar con las piedras, con el viento. Los hombres no han querido escuchar; han pasado indiferentes ante la ternura de su palabra viva. Sí, el poeta ha tenido que entregar las palabras de “su reino” a las piedras y al viento:

*Con las piedras, con el viento,
hablo de mi reino.*

.. .. .

*El viento no escucha. No
escuchan las piedras. pero
hay que hablar, comunicar,
con las piedras, con el viento.*

Es éste un poema lleno de ironía, de poderosa crítica interior y, no obstante, rezuma hondo lirismo, canto surgido del hondón del alma. Porque la poesía de Hierro es también canto; canto pleno de verdad y vida: “*El atormentado grita / su amargura en el desierto*”, dice el poeta. Y así logra *la catarsis*,

por medio de la cual consigue descansar y se libra del veneno de la amargura.

Este libro puede ser considerado, en la armonía de su conjunto, como una exposición constante del amor. Lo que se vive solo no se vive, es necesario que la compañía de otro ser (en este caso, la mujer) llene de sentido cada cosa y cada acontecimiento. ¿Metafísica de amor? Sí; todo el libro nos va introduciendo en una profunda meditación del amor. El mejor amor será el primero. En la *circunstancia* del primer amor, éste y el alma van creando universo (*Segunda Fábula*). El segundo amor es un intento de recobrar lo ya vivido, el punto de partida de nuestra vida gloriosamente entregada a otro ser. ¿Qué queda de ese intento? . . . Nada, humo, un cielo infinito hacia el cual levantamos las manos con ansias de aferrarnos al mundo. Volver a amar es conseguir que las flores muertas tornen a vivir los días iniciales y mejores, cuando todo era nuevo: nueva el alba, nuevos los cuerpos y las almas. Entonces se ignoraban los recuerdos. Al través de toda la poesía de este libro hay también un querer huir de los recuerdos, que, sin embargo, vienen en enjambres a dejar su tormento en las faenas matinales del poeta. En un poema tremolante, hermosísimo, en el cual se adivina que ha de llorar un niño, el poeta, que lo contempla como un "dios

ardiente", sólo pretende una cosa: verlo libre de recuerdos:

El no podrá llorar. El es un dios ardiente. Es el espíritu de la vida. Nos miraremos en él sin pena. Será limpio de recuerdos. Prolongación dichosa de nosotros. Limpio de recuerdos.

Como se ve, el poeta insiste en esa ausencia de recuerdos que también desea para ese niño, dios vivo, espíritu ardiente de la vida. *Con las piedras, con el viento* —en que se expone la ascensión hacia el más puro amor— es uno de los libros más definitivos de la poesía española de estos últimos años.

(Mayo, 1950)

VIII

*Carlos Bousoño
o el romanticismo sistemático*

La obra de Carlos Bousoño constituye el acontecimiento literario más notable de las letras españolas jóvenes. Poeta entrañable, es, además, uno de los críticos más eficaces que la poesía en nuestra lengua ha conseguido en el desenvolvimiento de su historia. Se

situó como crítico excepcional con su libro *La poesía de Vicente Aleixandre*. Un año más tarde publica al alimón con Dámaso Alonso *Seis calas en la expresión literaria* (Prosa. Teatro. Poesía), donde viene, hijo de su pluma, uno de los estudios más decisivos que se ha escrito hasta la fecha sobre la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer. La importancia del primer libro mencionado radica en que en él se explica por primera vez, de modo científico, el fenómeno poético contemporáneo. Carlos Bousoño ha conseguido aclarar las diferencias radicales que separan la poesía de nuestra Edad de Oro y la de los últimos cuarenta años. Su trabajo se apoya en las teorías estéticas más adelantadas y en un vasto conocimiento de las concepciones lingüísticas hoy vigentes. A esos conocimientos se unen su intuición de lector (lector doblado de poeta) y de crítico literario, y un temperamento sistemático. Hasta el presente la poesía en lengua española no había tenido una mentalidad teórica con tantos vuelos y con tanto arte y poder de convicción (12). Si tenemos presente los pocos años de Carlos Bousoño (apenas llega a los treinta), podremos comprender la importancia de esta personalidad, que, no obstante su juven-

(12) Quizá la única excepción sea Dámaso Alonso, aunque el gran maestro de la crítica española resalta más como fenomenólogo que como teórico de la literatura.

tud, es ya una de las realidades más cuajada de las letras hispánicas. Dos años después de la publicación de su primer libro de ciencia literaria, nos sorprendió con su *Teoría de la expresión poética*. Nunca hasta este libro el fenómeno lírico había sido tratado de un modo tan abarcador. En él Bousoño se propone explicar por qué los procedimientos lingüísticos —sinécdoque, metonimias, paradojas, enumeraciones caóticas, símbolos, visiones, etc.,— provocan en el lector intuitivo una emoción poética. Toma, pues, la expresividad literaria desde su raíz y nos da la más exhaustiva y convincente explicación de ésta. Es indudable que con su obra *Teoría de la expresión poética* Carlos Bousoño ha ofrecido una importante contribución para que pueda ser creada una ciencia que estudie los objetos literarios.

Pero ocupémonos del poeta. Leamos su transparente libro angélico *Subida al amor* (13). Tratemos de compenetrarnos con el temblor espiritual y con la candidez de alma que suavemente pasan por los versos de ese libro. Tres son los grandes temas que predominan en los poemas de este ascenso al amor: Dios, España y Cristo.

La contemplación de Dios en la poesía de Bousoño no es serena ni remansada. Si

(13) Carlos Bousoño, *Subida al amor*, "Adonais", Madrid, 1945.

el poeta consigue meter las manos en el pecho de Dios y siente que el amor baja como una ola del reino divino, teme, no obstante, a las sombras que pueden arropar el fondo infinito de la divinidad. La hondura de Dios hace que se nos presente revestido de sombras. Mas el que lo ama ve, allá en el fondo, un horizonte donde siempre está amaneciendo. De ahí que la noche que el poeta temió encontrar en Dios sólo procedía de las tinieblas de su propio pecho humano:

*Cuando amorosamente, Señor mío,
metí mi mano dentro de tu pecho,
sentí el amor que me baja
como una ola de tu reino.*

*Pero temí la sombra que pudiera
acumular tu fondo de misterio,
tan hondo que ni estrellas llameaban.
Sólo penumbra. Sentí miedo.*

.....

*Porque eres hondo sombras vistes.
Mas quien te ama mira dentro,
y un horizonte azul verá
donde está siempre amaneciendo.*

Y hasta el mismo viento está henchido de Dios. Derrama esencia divina en la luminosidad de su carrera celeste. El viento va hacia Dios y el poeta sabe que nunca se detiene, y le pide que, siguiendo su curso, le en-

tregue a Dios la unitaria palabra de amor
que estremece sus versos:

*Gimiente y dulce, el viento, venturoso
viene de Dios y puro en Dios termina.
Lleno de cielo va. Miradle hermoso,
de luz cargado y esencia divina.*

*Gozo arranca de todo en lo profundo.
Largo de dicha su quejido suena.
Soplo total bajo su soplo el mundo
aparece. Luz trémula le llena.*

*¡El viento, el viento! Loco, trastornado,
"soy la luz", digo. "Nunca el viento cese".
El viento besa, pasa, y olvidado
canto feliz como si el viento fuese.*

*Vas hacia Dios. ¡Oh, no, nunca te paras!
Mi palabra de amor llévala entera,
llévale rosas, frescas rosas claras
y los perfumes de la primavera.*

Por otra parte, el poeta se describe como
algo desolador y comunica su incontenible
amor por Dios:

*Te amo, Señor, escúchame;
Soy de la selva, vengo de la selva.
Brillo de amor cual estallante hierro.
Brillo feroz con luz frenética.*

.....
*Vengo hasta ti porque te amo, y luzco
como un peñasco en una noche negra.*

La actitud de Carlos Bousoño ante la vida y ante Dios es la de un romántico. Tiene como los románticos la virtud de exagerar su sentimiento; como los románticos también habla mucho de su yo: de la persona que es. Constantemente va describiéndose en sus versos. Pero el romanticismo de Bousoño está sometido a un casi matemático rigor expresivo.

Carlos Bousoño trae también a su generación el tema de una España que se proyecta hacia lo divino. Canta a una España teológica, a una España fatigada por el amor de Dios. La ve quemándose en el abrazo de fuego de Dios. Después de Miguel de Unamuno y César Vallejo dicho tema no mostraba tal poderío, tal riqueza, fulgor tan apasionado, tan destellante ardor de la palabra lírica:

España toda cruje, ardiente y escabrosa.

Dios entero la oprime en su cuerpo de brasa.

*La endurece su mano como una inmensa losa,
la amontona y violenta y la pisa y la abrasa.*

Expresan esos versos la concepción de un Dios duro e implacable; por ellos sabemos que el cariño de Dios (que la presencia divina) es exigente y que nos forja de un modo brutal, con energía suma. Dios endurece con su mano la tierra de España.

Pocas veces se ha mirado a España —a su esperanza— como la contemplan estos versos de Bousoño. Se nota que es la España que se extiende por los páramos castellanos la que está resonando en la intuición del poeta asturiano. Su visión de España es grandiosa; es como un encrespado mar de fuego. Para la mirada de Bousoño España es el ardor de Dios, la pasión de la vida:

*Oh, no toquéis a España: quema su tierra roja.
Quema terriblemente como Dios quemaría,
porque desde hace siglos España se despoja
de lo que no es el fuego que la arrebataría.*

Ante esa aspereza de la tierra, el hombre que la habita debe ser fuerte para resistir el poderío de su áspera piel de fuego y de pasiones:

*Oh España ya desnuda: tan sólo piedra y fuego.
Necesita ser fuerte quien tu áspera piel pisa.*

Su *Oda a España* cuéntase entre lo más hermoso que sobre España se ha escrito. Sólo es comparable en condensación expresiva y en calor anímico a los poemas mejores de Quevedo. Si Carlos Bousoño no hubiese escrito otros poemas, estoy seguro que sus cantos a España le habrían conquistado una fama imperecedera dentro del solar hispánico.

Pero la veta lírica del poeta no se agota, y nuevos temas e inéditas experiencias van completando su conocimiento del mundo.

En su libro *Primavera de la muerte* (14) canta el gran tema universal de nuestra extinción. El hombre muere a pesar de sus ensueños y sus deseos de pervivir. Pero no sólo muere el hombre maduro, sino también el adolescente. La muerte invasora no tiene principio ni fin, ni límites y tampoco preferencias. Por encima de los montes y las estaciones ejerce su dominio. La visión de la muerte en Bousoño es gozosa y riente. El poeta no quiere cortar, como Rubén Darío, los fúnebres ramos de la muerte.

(Noviembre, 1952)

IX

José Luis Castillo Puche
o el impulso ético

La obra literaria ha escrito Dilthey es “veraz en sí misma”. Al través de sus palabras entendemos cabal y profundamente a los pueblos. La ausencia de literatura o la falta de calidad en ésta es reveladora. Revela en primer lugar, por la ausencia literaria, que la

(14) Carlos Bousoño, *Primavera de la muerte*, “Adonais”, Madrid, 1946.

vida de ese pueblo se ha reducido a su mínima expresión: a la que nace del simple subsistir biológico. Un pueblo sin literatura se muestra meramente adscrito a la zoología.

Cuando existe una labor literaria sin calidad se hace evidente que el espíritu, cifra de lo más noblemente humano, está pasando por un ruidoso derrumbe.

Dime lo que se escribe en tu patria y te diré cómo son sus hombres. Por sus escritos sabré de su espiritualidad o de la falta de ésta.

Por eso los grandes pueblos, con clarividencia suprema, se han aferrado a sus literatos insignes. Han ido a beber en sus obras modos de vida ejemplar; en sus escritos han encontrado alientos, unas veces, para las ansias del corazón y, otras, conjunto de ideas para las necesidades del pensamiento.

Si la vida intelectual de España en el siglo XVIII y en gran parte del XIX quedó reducida a una parca expresión sentimental y pensante, afortunadamente, con los hombres del 98 y con el magisterio universal de Ortega, ésta se ha elevado, en la primera mitad de este siglo, sobre la aurora de un nuevo renacimiento.

España vive desde el comienzo del siglo, presidido por la grandeza de Rubén Darío, otro período áureo. Quien escribe en la Península Ibérica tiene la responsabilidad de

hacerlo casi al mismo tiempo que Unamuno, Ortega y Gasset, Baroja, Ramón Pérez de Ayala, Eugenio d'Ors, Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Gregorio Marañón, Xavier Zubiri, José Gaos, Juan David García Bacca, Joaquín Xirau, Francisco Ayala, Pedro Laín Entralgo, Dámaso Alonso, Pedro Caba, Juan Rof Carballo, Julián Marías, Luis Díez del Corral, Francisco Marco Mercediano, Camilo José Cela, José Antonio Maravall, Angel Alvarez de Miranda y José Luis Aranguren, para sólo citar unas pocas estrellas del firmamento literario.

Este plantel de espíritus excelsos, el más rico que España ha tenido en su historia, obliga a los jóvenes escritores a una enorme tensión espiritual y a un máximo rendimiento.

Este medio siglo señalado se caracteriza por el auge del ensayo y la poesía. Es un siglo de grandes poetas y, al mismo tiempo, España aporta su primer gran sistema filosófico a Europa. La filosofía de la razón vital, creada por Ortega, ha sido la fuente nutricia de todo lo valioso que ha producido la imaginación española de hoy. En España se vive actualmente de Ortega, ya sea para enfrentársele o acatarlo, o para encontrar el camino de la superación de su sistema.

En este medio siglo la novela fué realiza-

da de un modo fértil por el quehacer creador de dos grandes vascos: Pío Baroja y Miguel de Unamuno.

La novelística barojiana nace de la observación de la vida diaria, de un hombre vocado a viajar en trenes en tercera clase; es crónica de lo cotidiano y se aproxima mucho al reportaje periodístico. Esa manera de novelar se ha impuesto a los novelistas que más se venden en el mercado mundial.

Después de la guerra civil española, Baroja ha sido muy leído en España. Al español actual le entretiene mucho este escritor desembarazado que habla mal de todo. Con Baroja el chismorreo se eleva a categoría estética.

La novela unamuniana es problemática, está cargada de hondas resonancias metafísicas, y se aleja del documento, tan usado por la novelística contemporánea. Es la suya novela de imaginación y, por tanto, de pensamiento. No está sujeta al estilo de la novela hoy vigente. En las novelas de Unamuno se intenta conocer el destino último del hombre y del universo.

José Luis Castillo Puche es heredero, junto con los novelistas de que nos va a hablar (15), de esta literatura que a grandes trazos he evocado. Tiene a mi ver —si to-

(15) Conferencia en el Instituto Dominicano de Cultura Hispánica.

mamos como referencia su novela *Hicieron partes* (16)— una gran facilidad narrativa, y en la sucesión de los cuadros de un pueblo que es transformado por una herencia, la sutil madeja irónica de su pensamiento y el trágico impacto de los acontecimientos reales salvan el relato de quedarse empozado en el costumbrismo. En su novela, el diálogo cumple el difícil oficio de reducir a unidad las diversas situaciones de la trama novelesca.

Castillo Puche ha sabido aprovechar la lección de Baroja; pero su novela se libera del cinismo del vasco y de su chismorreo entretenido y pueblerino. Su novela parte de la fe.

Los grandes momentos del arte han sido momentos de fe: en Egipto, en China, en Grecia. ¿Puede entenderse cabalmente la *Antígona* de Sófocles sin penetrar en el espíritu de la religiosidad y de la fe de los griegos?

Pero no es cualquier credo el que puede conmover al hombre de hoy. Le ha tocado al pensamiento cristiano, acendrado durante veinte siglos, recoger y llevar a sus máximas posibilidades la espiritualidad de Occidente. Por el camino del cristianismo, apoyado en el pensamiento y la vida católicos, se desen-

(16) José Luis Castillo Puche, *Hicieron partes*, Esceliser, S. A., Madrid, 1957.

vuelve la novelística de José Luis Castillo Puche.

Parece que España ha encontrado su "tiempo para la novela". Y es la generación última, la de Castillo Puche y la mía, la que está a punto de ofrecer esa novela que el mundo hispánico pide. Norteamérica, Inglaterra y Francia tienen actualmente un gran momento novelístico. Ahora España empieza a dar su novela: la que está obligada a crear para ser consecuente con su pasado literario. ¿No fué acaso con el *Quijote* que este género quedó definitivamente plasmado?

Pero ante esa esperanza de la novela española que ya está llamando a nuestras puertas de lector hay que tener presente la llamada de alerta de José Luis Aranguren al referirse a "una próxima floración novelística española". Escuchemos las palabras del joven maestro: "Esta novelística tendrá que ser movida por un impulso ético, por un impulso religioso o por uno y por otro" (17).

José Luis Castillo Puche sigue esa línea. Su novela, nacida en un ámbito católico, es parte de ese resplandor de la esperanza que la novela española está suscitando en el mundo.

(Mayo, 1958)

(17) José Luis Aranguren, *Crítica y meditación*, "Taurus", Madrid, 1957, pág. 101.

y X

En torno de una Antología

Desde Burgos nos llegan unos deliciosos y bien editados tomitos (18), que Juan Ruiz Peña, el fino poeta andaluz, viene publicando. Constituyen estos librillos una acertada antología temática de las "letras españolas".

Para Juan Ruiz Peña el sintagma entrecomillado no designa sólo realidades peninsulares, como secularmente se viene entendiendo con criterio un tanto trasnochado, sino que para él tan "españoles" son López Velarde como García Lorca, Fernández Moreno o Vallejo, como Antonio Machado o Unamuno.

Es alentador encontrarse con que este criterio (que defendimos un grupo de poetas de la América hispánica durante el Primer Congreso de Poesía, celebrado en Segovia) tenía ya en la península un apartado, y no vocinglero, realizador. Es hermoso, porque la conducta de críticos e historiadores no suele ir con frecuencia por esos caminos.

Y es extraña esa actitud, porque formados casi todos ellos en la escuela de Suassure deberían tener muy presente que la len-

(18) Juan Ruiz Peña, *Antología española* (volúmenes II, III y IV), Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1953.

gua es un sistema y que lo que surge dentro de éste la afecta y modifica.

Muchos de los cambios fundamentales en la realización del estilo de escritores peninsulares no se explicarían plenamente sin tomar bien en cuenta la literatura de Hispanoamérica. ¿Se hubiera desarrollado de modo tan armónico y fecundo, por ejemplo, la línea becqueriana de la lírica de estos últimos cincuenta años si Rubén no llega a cancelar la vigencia de las formas expresivas de Campoamor y de Núñez de Arce?

Es indudable que Bécquer nos fecunda con su nuevo sistema imaginativo después que inéditos caminos estéticos han sido abiertos por Rubén Darío. ¿Por qué no se estudia el influjo que la prosa del vate nicaragüense ejerce en el momento inicial de la prosa de don José Ortega y Gasset (19). ¿Es que acaso es tan oculto dicho influjo? Los ensayos de Rodó, ¿no inauguraron posibilidades nuevas para el ensayo peninsular? Recientemente, ¿no ha sido demostrada la influencia evidente de los versos sueltos de Martí en la estructura expresiva del *Cristo de Velázquez* de Unamuno? (20). Cuántos

(19) Ortega y Gasset llamó en un artículo a Rubén Darío "indio divino, domesticador de palabras".

Esta frase nos revela que Ortega tiene plena conciencia de la profunda modificación que Darío logra en la lengua.

(20) Cf. Guillermo Díaz-Plaja: *Martí y Unamuno*, en "Insula", No. 89, Madrid, 15 de marzo de 1953.

problemas de la literatura contemporánea española se verían a mejor luz si no rigiera, muchas veces, en los medios peninsulares un criterio casticista a ultranza.

¿Por qué a Vicente Huidobro no se le reconoce generalmente la importancia que tiene en la renovación de la poesía española, cuando sin su obra no son explicables históricamente muchos usos imaginativos de la poesía de hoy en nuestra lengua?

Hay que dejarse de provincianismos al juzgar nuestra literatura. Y es lo que hace, con buen gusto y rigor, Juan Ruiz Peña en su preciosa antología temática.

Quizás el poeta no alcance a valorar la importancia de su empresa. Sin embargo, al lanzarse a la publicación de esta antología reinicia en la península (21), con criterio científico, el antiguo propósito de abarcar en

(21) En el año 1940 en México se publicó *Laurel* (Antología de la poesía moderna en lengua española), en ésta aparecen unidos mexicanos, cubanos, españoles, etc.; también en la misma editorial (Séneca) apareció la *Antología del pensamiento en lengua española*, compilada con el mismo criterio por el filósofo español José Gaos.

Julio Torri en *Literatura española* (1952) —Breviarios del "Fondo de Cultura Económica"— menciona algunos escritores hispanoamericanos y aboga porque en "lo futuro se trate siempre de las obras escritas en ambos lados del Atlántico como pertenecientes a una misma y magna literatura".

Antecedentes ilustres de estas realizaciones los constituyen Federico de Onís y su famosa *Antología* (hoy de difícil adquisición), y Díez-Canedo, con su *Antología de prosistas modernos*, destinada a los estudios del bachillerato.

un haz, mediante el estudio riguroso, las letras de España y de la América española.

El crítico hispánico que no conozca la literatura de nuestra América será un crítico (por más renombre que tenga) en cuya obra notaremos cierta manquedad por no utilizar la total realidad de los datos. ¿Cómo hacer *ciencia de la literatura* si los *datos* sistemáticamente se hurtan para simplificar, con notoria pereza, la realidad de las letras hispánicas?

El criterio de que la literatura en lengua española se hace tanto en España como en la Argentina —o en la República Dominicana— es el único acertado. Sin tenerlo muy presente es imposible al investigar que se avance en el estudio científico de la literatura española (22).

Sí, la lengua es un sistema, y la literatura que se produce en ella también lo es. Unas leves modificaciones en el habla poética de Nájera y Julián del Casal, para valerme de dos ejemplos que no ofrecen dudas, iniciarían un movimiento poderoso de renovación en todo el ámbito hispánico, cuyas conse-

(22) Es indudable que desde el siglo XVI (período en que se inicia la incorporación cultural de la América nuestra al vivir hispánico) hay lapsos de menor importancia en las letras americanas, pero es evidente que el *período contemporáneo* no se estudiará a cabalidad (lo mismo sucede con el barroco) sin contar con la producción literaria de la América de lengua española.

cuencias duran afortunadamente y que ha impulsado la lengua hacia la conquista de calidades expresivas necesarias para aspirar a la universalidad, que, desde el final del siglo XVII, ya no era ciudadana del mundo cultural nuestro.

Esta *Antología española* se coloca dentro de la mejor ruta en la renovación de los estudios literarios. Y es mayor su importancia aún por estar destinada a la enseñanza media. De este modo los estudiantes (entre ellos surgirán los futuros directores de nuestra cultura) pueden ir poco a poco comprendiendo la unidad cultural indestructible de la América hispánica y España.

Sería muy grato que publicaciones de libros con tan ponderado criterio como el que comento sean más frecuentes, porque contribuyen a hacer más comprensibles nuestros tesoros culturales.

(Enero, 1954)

III

RUBEN DARIO EN SU POESIA

Por

Manuel Valdeperes

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

Hay tres títulos, en la obra global de Rubén Darío, que son tres hitos fundamentales en el proceso evolutivo y consagrador del gran poeta de América: “Azul . . .” (1888), “Prosas profanas” (1896) y “Cantos de vida y esperanza” (1905). El primero corresponde a la juventud briosa e inquieta del poeta y el segundo a su madurez poética. El tercero contiene lo esencial de su perennidad. El mismo lo dijo en “Historia de mis libros”: Si “Azul . . .” simboliza el comienzo de mi primavera, y “Prosas profanas” mi primavera plena, “Cantos de vida y esperanza” encierra las esencias y savias de mi otoño.

Existen, realmente, tres etapas definidas en la obra del poeta que el 6 de febrero de 1916 murió en su tierra nicaragüense de León, después de haber triunfado en el mundo, para penetrar en el Olimpo al son de todas las campanas líricas del orbe echadas a vuelo solemnísimas. Estas etapas corres-

ponden a su entusiasmo renovador, a su plenitud creadora y a su liberación ante la vida.

“Azul. . .” es el fruto del poeta-niño, todo él entusiasmo, que se lanza a la aventura creadora bajo una fuerte influencia libresca. No es la vida lo que le induce a cantar, sino el afán de gloria. Esa gloria de la que él mismo dirá más tarde, ya en la última etapa de su vida: “Después de todo, todo es nada, la gloria comprendida. Si es cierto que el busto sobrevive a la ciudad, no es cierto que, en lo infinito del tiempo y del espacio, el busto, como la ciudad, ¡ay!, el planeta mismo, habrán de desaparecer ante la mirada de la única eternidad”. ¡La eternidad del hombre ganada por el poeta!

Es cierto que fué Rubén Darío quien dió al modernismo sus símbolos alucinantes; pero no es menos verdadero que la princesa y el cisne habían hallado ya su perfil poético en los versos de los simbolistas franceses. El los incorporó a la poesía de habla española y con ellos muchas de las formas que sólo estaban en germen en España. Darío lleva a la metrópoli, pues, su entusiasmo renovador y se impone de tal manera que, después de su paso por España, el formalismo tradicional fenece y surgen nuevas concepciones estéticas y morales.

¿Qué es, en realidad, el modernismo? Ya se ha repetido muchas veces —incluyendo

en la afirmación al propio Darío— que no fué una escuela, sino una época. Los elementos expresivos de que se sirvió —los símbolos— quizás denoten regresión; pero la transformación que impuso en el campo de las ideas y de las formas fué tan radical que su influjo sale de los límites del arte para ejercerlo en muchos aspectos de la vida. Es la influencia del entusiasmo renovador de Rubén Darío.

Es fácil, sin embargo, descubrir en los primeros poemas del poeta nicaragüense influencias hispanas, tales como las de Campoamor, Zorrilla y Núñez de Arce. Salvador Rueda, por su parte, había incorporado ya a su obra la libertad técnica que con mayor potencia desarrolló después Rubén Darío. ¿Por qué, pues, si algunos poetas españoles seguían ya los rumbos impuestos por la poesía francesa de la época, cupo a Rubén Darío el honor y el mérito de incorporarlos a la métrica hispana? Aquí es donde entra en juego tanto su genio como su entusiasmo juvenil, puestos al servicio de una cultura fundamentalmente libresca que había de servirle de mucho en sus comienzos, pero de la que abjuró luego para entregarse de lleno a una forma de arte —él mismo lo proclama— que tiene como esencia “la visión directa e introspectiva de la vida”.

El formalismo tradicional, que frenó la

evolución poética en España, impedía percibir la influencia de cualquier soplo cosmopolita, así como el triunfo de la expresión individual —libertad en el arte— que constituía la médula del modernismo. Esto hizo que el entusiasmo de Rubén Darío se impusiera y que su influencia fuese decisiva y señalara nuevos rumbos a la poesía hispanoamericana. El tránsito se operó gracias al ímpetu revolucionario —renovador— del poeta de Nicaragua, quien llevó a la poesía de habla española no sólo un aliento nuevo, sino amplias perspectivas universales con las que abrió una ventana al mundo. Y por esta ventana asomaron las figuras representativas de Villaespesa, de Antonio y Manuel Machado, de Ramón Pérez de Ayala y de Juan Ramón Jiménez, entre otras que, si no se mantuvieron fieles al modernismo de Darío fué porque su talento creador necesitaba —liberados ya de la tradición por la influencia decisiva del gran poeta de América— caminos diferentes y propios para manifestarse en la plenitud de su genio.

*

* *

La primavera plena de Rubén Darío va unida a "Prosas profanas" y señala el límite de su ilusión creadora. Persiste en el poeta la influencia libresca de los primeros tiem-

pos; pero la vida, con "la visión directa e introspectiva que ilumina su alma", comienza a inquietarle. Las princesas y los cisnes son ya símbolos decadentes de una poesía que es revolucionaria por la forma, pero no por el fondo. El modernismo se había convertido en una corriente impetuosa con múltiples direcciones. Los parnasianos franceses, al igual que los simbolistas, llegaron hasta América, arraigaron y dieron excelentes frutos. Rubén Darío es la esencia de ese arraigo y fructificación.

La intimidad espiritual de los poetas franceses, tanto como su matiz, conjugaba con la agilidad mental y la delicadeza del mestizo y del indio americanos y la absorbieron en su esencia; pero casi todos los poetas modernistas —Rubén Darío entre ellos— se dejaron influir por la decadencia temática de aquella poesía y se convirtieron en subjetivistas y teorizantes, aunque rebeldes. De esta rebeldía surgió lo más efectivo del modernismo: la renovación del idioma literario y de las doctrinas estéticas.

Rubén Darío, ya en su plenitud creadora, vive todavía en paraísos artificiales, en jardines interiores. Las princesas y los cisnes se van alejando poco a poco de las contingencias de la vida diaria, llena de angustias y de dolores. Entonces se da cuenta el poeta de que el modernismo no será nada sin un

fondo de autenticidad humana y deja en la paz de los castillos a las princesas pálidas y a los cisnes relucientes y bellos en la soledad de sus estanques Y se opera el milagro de la transformación al través del poderoso influjo de Darío, situado ya en su primavera plena.

Desde aquel momento el intelectualista se torna reflexivo, piensa en su juventud angustiada y realiza una fecunda labor de introspección analítica. Deja de ser el rebuscador incansable de combinaciones métricas, porque ya se ha convencido de que lo que más importa al poeta es ofrecer una obra perdurable: exteriorizarse humanamente, con absoluta sinceridad. “El don del arte —dice Darío convencido— es aquel que de modo superior hace que nos reconozcamos, íntima y exteriormente, ante la vida”. Y “Prosas profanas” es el recuerdo iluminado de su vida, con el mágico perfume de las antiguas cosas y hasta con cierta dulce gravedad apacible que no llega a adquirir el tono amargo y dubitativo de sus últimos cantos, en los cuales el terror a lo ignorado se compadece con algunas notas de desaliento o de duda ante la incógnita del más allá.

El Darío de esta época es el que hallamos en la cumbre del triunfo. Ha aprisionado todas las formas para liberarlas después, iluminadas por el fuego de su poesía. “Cuando

dije que mi poesía era mía en mí —dice al publicar 'Cantos de vida y esperanza'— sostuve la primera condición de mi existir, sin pretensión alguna de causar sectarismo en mente o voluntad ajena, y en un intenso amor a lo absoluto de la belleza". Y ya desde este momento la reflexión le impide caer en la preocupación de nuevas y pueriles iconoclastias, porque comienza a pensar con acierto que el tiempo destruye todo lo que no ha sido creado al través de "una visión directa e introspectiva de la vida". Cuando la poesía es simple lirismo, sin rescoldo vivificante, sin el aliento de lo esencial humano, la vida —la permanencia que él anhela y busca— no le presta sus acentos y se convierte en eco de una voz que se va apagando lentamente.

Rubén Darío, que supo absorber primero la influencia gala, que renovó el lenguaje literario y que creó nuevas doctrinas estéticas, supo también liberarse del peso agobiador de la historia, que para él es "una juventud de tristezas y de desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas". Y en la hora suprema de su plenitud creadora lo hallamos vacilando: el pasado tirándole por un costado y el porvenir por otro. Se debate entre la ilusión y la vida para marchar al fin, como veremos, por el lado de la vida.



*

* *

Las esencias y savias otoñales de Rubén Darío están contenidas en “Cantos de vida y esperanza”, el libro que entraña su liberación ante la vida. En él vemos que ha descubierto ya el enigma de nuestra permanencia en la tierra, después de haber aprendido que el mérito principal de un poeta es saber poner su corazón al desnudo. Y, libre de trabas, con sorprendente sinceridad, se sitúa ante la mirada de la “única eternidad” para ofrecernos el panorama humano de sus experiencias, tras haber sabido —él mismo lo asegura— lo que son las crueldades y las locuras de los hombres.

“Cantos de vida y esperanza” es el libro de su grandeza, de su sinceridad, de su perennidad. En él abre de par en par las ventanas de su castillo interior para enseñar a sus hermanos el habitáculo de sus más íntimas ideas y de sus más caros ensueños. La vida se ha impuesto y las influencias librecas han desaparecido. “Al seguir la vida que Dios me ha concedido tener —afirma—, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión: voy diciendo mi verso con una modestia tan orgulloso que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concre-

ción del alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura". Y, aunque huye de las muchedumbres, ellas van indefectiblemente hacia él, porque la vida —y la esperanza en tanto que proyecto de vida— está contenida en sus versos.

Con la aprehensión de la vida el poeta se libera de sí mismo, de sus preocupaciones anteriores: de la subyugación de la forma y de las trabas retóricas. Lo que quiere es aprisionar el alma, exteriorizarse humanamente, con absoluta sinceridad, para reconocerse, íntima y exteriormente, ante la vida. El poeta se ha hecho hombre y es el hombre el que canta ahora con una virilidad artística superior, que hace de "Cantos de vida y esperanza" uno de los libros cumbre de la poesía hispanoamericana.

El simbolismo císnico reaparece; pero esta vez sirve para anunciar la aurora inmortal, el nuevo día para la humanidad. Comprendiendo que el arte es una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes generales del conocimiento, crea libremente y abre su corazón a la verdad palpitante. Las formas que antaño le esclavizaron —sus propias formas— han perdido valor. Las trabas retóricas desaparecen de su poesía y si alguna preocupación siente es la de ser intérprete sensitivo de todo lo que está contenido en la vida, que es, ciertamente, su liberadora. Y

se asocia al hombre para ser hombre él mismo y ser, así, más poeta. Por eso en sus cantos sólo hay política cuando es el hombre universal el que está contenido en ellos. “De todas maneras —dice— mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter”. Es que no ha abandonado su intenso amor a lo absoluto de la belleza.

En “Cantos de vida y esperanza” alcanza Rubén Darío su forma de expresión definitiva. Los preciosismos de su primera época han sido abandonados. Dice lo que siente y como lo siente, para realizar obra perdurable y bella. Lo que está en su corazón pasa a su poesía para dar a ésta un carácter profundamente humano. Es sincero, rabiosamente sincero. Lo es cuando dice

*. . . todo ansia, todo ardor, sensación pura
y vigor natural; y sin falsía
y sin comedia y sin literatura. . .
si hay un alma sincera, ésa es la mía.*

Y lo es también cuando se convierte en eco de su propia liberación ante la vida y dice:

*La torre de marfil tentó mi anhelo,
quise encerrarme dentro mí mismo
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.*

De ese abismo se libró el poeta al ponerse en contacto con el hombre para ser hombre él también y, siéndolo, ser más poeta, ya que la verdadera poesía está en el hombre. "Cantos de vida y esperanza" es el libro de su plenitud, el libro de su liberación y el libro de su perennidad. El libro, en fin, que de modo superior hace que el poeta, el gran poeta que hay en Rubén Darío, se reconozca, íntima y exteriormente, ante la vida.

Y de esta verdad son testimonio las palabras que escribió el poeta poco antes de expirar: "Siento en mí —dice— una insondable tendencia a la sencillez absoluta. Mi corazón se pacifica; mi sentimentalismo, grave y triste enfermedad de mi vida, se purifica y se exalta; el amor a la paz besa las heridas que llevo abiertas y me muestra ignorados y supremos caminos de sensación y de ideación. Me explico muchos enigmas de antes como si leyese su clave en el misterioso apocalipsis. La fe está en mí: creo, oro, espero. Sigue habiendo flores en mi mente y las claras musas no remontan aún el vuelo".

Al evocarlo hoy, después de haber remontado el vuelo las claras musas, todas las campanas líricas del orbe siguen sonando a vuelo solemnísimos, como en aquella noche del 6 de febrero de 1916, en que el poeta entró,

con su alma y con su obra, en el mundo de los inmortales (1).

(1) Trabajo leído en el acto organizado por el Ateneo Dominicano a la memoria de Rubén Darío, en ocasión del 40º aniversario de su muerte.

IV

**PRESENCIA DE EDGAR ALLAN POE
EN LA POESIA DOMINICANA**

Por

Carlos Federico Pérez

PRESENTE DE EDGAR ALLAN POE
EN LA POESIA DOMINICANA

Caro lector,

Este libro es el resultado de una investigación que he realizado durante un tiempo considerable. He querido poner a disposición de los lectores de esta obra los datos que he podido reunir sobre la presencia de Edgar Allan Poe en la poesía dominicana. He tratado de ser lo más objetivo posible, sin dejar de lado los aspectos más interesantes de la vida y la obra del poeta norteamericano. Espero que esta obra sea de utilidad para los estudiosos de la literatura dominicana y que les permita apreciar mejor el valor de Poe como uno de los grandes poetas de su tiempo. He querido también que esta obra sea una contribución a la historia de la literatura dominicana, que nos permita conocer mejor el proceso de la cultura de nuestro país. He tratado de ser lo más claro y conciso posible, para que todos los lectores puedan entender y apreciar el valor de esta obra. Espero que esta obra sea de utilidad para los estudiosos de la literatura dominicana y que les permita apreciar mejor el valor de Poe como uno de los grandes poetas de su tiempo. He querido también que esta obra sea una contribución a la historia de la literatura dominicana, que nos permita conocer mejor el proceso de la cultura de nuestro país.

Edgar Allan Poe tuvo en la poesía dominicana, a fines de la primera década del presente siglo, una repercusión ostensible y de relevante decoro lírico. Desde luego que nos referimos al poema *Never More* del poeta dominicano Enrique Henríquez (1).

En nuestras exploraciones a través de la poesía dominicana ha sido necesario que lleguemos a estos versos para confirmar la presencia del gran vate norteamericano entre los que en una forma expresa han dejado la huella de su paso por la poesía producida en nuestro país. ¿Autoriza ello a recibir como juicio inapelable la afirmación de que es a principios de la centuria cuando se conoce entre nosotros al poeta de *El Cuervo*? Tal juicio, a simple vista excesivo, carecería también de fundamento a la luz de más morosa ponderación.

Como es sabido, Poe influye, directa e indirectamente, en los orígenes y en el desen-

(1) Se reproduce al final de este ensayo el mencionado poema.

volvimiento del modernismo literario hispanoamericano. De manera indirecta a través del simbolismo y es probable que los influjos directos, provenientes del conocimiento del poeta en sus fuentes originales, no fueran ajenos al elevado aprecio que de Poe hizo la mencionada escuela francesa. El primer traductor de *El Cuervo* a la lengua española fué el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde en 1887. Los rastros de Poe son visibles en algunas composiciones de José Asunción Silva contándose entre ellas nada menos que el famoso *Nocturno*. En el propio Rubén Darío, pontífice del modernismo, Poe tuvo reservado siempre lugar de preferencia, como lo atestigua su inclusión en esa galería de figuras tipos de los ideales estéticos de los renovadores que es el libro *Los Raros* publicado por el genial nicaragüense en 1896.

Expresa o implícitamente, consciente o inconscientemente, circularon pues por las corrientes modernistas o premodernistas hispanoamericanas los modos y las consignas con que el gran poeta norteamericano se constituyó en punto de arranque del sesgo de la actitud lírica que cristalizaría en los movimientos poéticos revolucionarios de la segunda mitad del siglo pasado y de las décadas que lleva agotadas el presente.

Es así como en la poesía nuestra, a igual

que en las otras de la América de habla española, podría acreditarse una presencia implícita de Poe en la medida que ella aparejó sus inquietudes y realizaciones a ciertos patrones puestos en boga por el modernismo.

Con frecuencia se nos ha diseñado a la poesía dominicana anterior a recientes etapas como un conjunto uniforme e inerte en sus manifestaciones. Se ha pretendido que estuvo siempre ajena a toda innovación por permanecer irremediabilmente atada a perimidos módulos tradicionales. El análisis pormenorizado, sin embargo, ni remotamente se compadece con tal ausencia de perspectiva histórica. Lo cierto es que hubo en nuestros poetas, como galardones de su virtualidad evolutiva, tempranos aires de remozamiento mucho antes de finalizar el siglo pasado y durante los primeros años del actual. Si para que tales señas de mudanzas adquirieran carácter de predominio, capaz de dar un tono nuevo, es preciso aguardar fechas posteriores, no es menos cierto que no puede hacerse caso omiso de ellas como signos precursores y aún sustanciadores de las actitudes por advenir.

Entre las notas del premodernismo y del modernismo reclaman validez característica la mayor elasticidad métrica, el cultivo de los efectos sonoros del verso y, en menor medida, la tendencia a hacer de la expresión

poética venero de sugerencias, extendiendo la eficacia significativa de la palabra más allá de su mero contenido semántico. Tales consignas revelan evidentes vinculaciones con el parnasianismo y el simbolismo franceses. El último, como dijimos, había reelaborado a su turno premoniciones y conquistas de Poe descubiertas por Baudelaire.

¿Es posible encontrar en la poesía dominicana del período a que estamos refiriéndonos rasgos que concierten con esas notas anunciadoras y finalmente distintivas del premodernismo y el modernismo hispanoamericanos? Respondemos que sí. Valgan algunos ejemplos.

En Félix María del Monte, el padre de nuestra poesía, hallamos una interesante ejercitación métrica hoy virtualmente desconocida por permanecer inédita su obra dramática en la que aquélla se muestra al parecer bajo influjos de Espronceda. Pero cobra especial importancia comprobar sobre todo una repercusión de prosapia becqueriana en su exquisita *Dolora*, aparecida tan anticipadamente como en 1874, en la antología de José Castellanos. No obstante la denominación, que recuerda al realista y prosaico Campoamor, tanto en la fisonomía lírica de estos versos como en sus procedimientos expresivos se trasluce la influencia del bardo sevi-

llano tan amado más tarde por los modernistas.

César Nicolás Penson fué particularmente afecto al uso del encabalgamiento, uno de los recursos con que el verso premodernista se apresta precozmente a conferir elasticidad a los anquilosados moldes que aprisionaban al verso español. En Penson hay una conciencia literaria alerta que demuestra el comercio con parnasianos y simbolistas. En su antológica composición *La Víspera del Combate*, de 1896, se percibe a través de la sobria contención de los versos, el consternado presagio con que esa composición vino a mostrar por primera vez en nuestra poesía la eficacia comunicativa de las palabras que se callan.

En fin, el manejo idóneo de la melodía y sonoridad del verso tuvieron ejemplos dignos de nota en la *Americana* de Pellerano Castro y sobre todo en los *Contornos y Relieves* de José Joaquín Pérez.

Con la sola alusión a estos datos puede afirmarse que existió en Santo Domingo un contacto directo con los poetas de lengua no española cuyo ascendiente determinó en gran parte el movimiento modernista hispanoamericano. Ya en alguna parte he citado testimonios expresos de esos contactos, y aunque entre ellos no he encontrado nada referente a Poe, sería extraordinario que no exis-

tiera habida cuenta de lo hasta ahora apuntado.

Tenemos entonces que cuando la voz de Poe se hace presencia ostensible, por obra de la composición de Enrique Henríquez, en modo alguno puede reputarse eco tan señero como proeza divorciada de los cauces a través de los cuales venía cumpliendo su evolución la lírica nacional. Por lo demás, contemplada a la luz de la perspectiva histórica, la personalidad del poeta dominicano lo atestigua por sí mismo.

En efecto, Enrique Henríquez tiene, entre nosotros, signo muy acusado de ciertas peculiaridades románticas influídas por el modernismo. Bécquer y Heine dieron lugar a un romanticismo con sordina intimista que el modernismo no dejó de prohijar. Fué bajo su valimiento que Enrique Henríquez pudo evadir muchas veces el riesgo inminente de artificiosidad que hay en su poesía, ejercitándose en la restricción verbal y en la introspección lírica y tendiendo, como consecuencia, a la sugestión emotiva. De esa concurrencia de factores es de donde emana su facultad para el intercambio con los presagios de la noche que ponen de manifiesto sus conocidos nocturnos. No hay dificultad en comprender cómo semejante postura poética resultaba apta de manera sobresaliente para ser fecundada por el poderoso aliento de Poe.

En primer término, asentemos que el poema de Henríquez revela una cálida admiración y expresa una estrecha afinidad con el notable bardo norteamericano. A base de tal admiración y consecuente afinidad sería aventurado, no obstante, admitir de antemano que el poeta nuestro tuvo conocimiento de la fe estética de Poe, preservada ante todo en sus famosos trabajos *Filosofía de la Composición*, *Análisis del Verso* y *El Principio Poético*, pero es indudable que aunque fuera solamente por virtud de su instinto poético, afinado por la actitud y las modalidades a que prestaba acatamiento, supo captar las esencialidades de la poesía de Poe y trasladarlas a la lírica dominicana, enriqueciéndola con lo que parece ser la más valiosa de las creaciones de la poesía hispanoamericana con reflejo directo y expreso de la obra del norteamericano.

Entre las confesiones que acerca de su arte nos legó Poe figura la que reconoce a lo melancólico como el más legítimo de los tonos poéticos; también insisten aquéllas, de manera especial, en la eficacia de la sobriedad expresiva y de los poemas de extensión limitada penetrando, muy avizoramente, en las interioridades del ritmo, aparte de otras acotaciones sobre el proceso de composición de *El Cuervo*, como por ejemplo, sobre los efectos que se propuso obtener mediante el

agorero estribillo reiterado al final de cada una de las estrofas del poema.

Extremos semejantes pueden darse como cumplidos en el poema del dominicano. Sus estrofas respiran, en todo momento, un clima más que melancólico tétrico. La sensación de desesperanza irremediable que se desprende de los versos de Poe se hace prenda de tenebrosos presentimientos en el poema de Henríquez. Es también patente que las dos veces que utiliza la fatídica sentencia del cuervo, ésta alcanza esa repercusión auditiva que contribuye a acentuar el tono de recóndito misterio que rodea al poema, tal cual ocurre en la inspiración original. De igual modo puede comprobarse a lo largo de los versos un despliegue verbal ceñido que provoca un margen amplio de sugerencias.

Queda ahora por ver si estas generalidades que, como venimos anotando, se compadecen con premisas y conclusiones sentadas por Poe en sus trabajos sobre la elaboración poética, son susceptibles de una explicación fundamentada en el examen de los versos.

Ante todo, cabe preguntarse si por medio del análisis de los elementos primarios del verso, esto es, letras, sílabas, vocablos y acentos, se puede esclarecer el secreto de aquél en la medida en que es capaz de suscitar determinadas impresiones a nuestro ánimo. Los balances de la moderna estilística parecen

autorizar parcialmente, por lo menos, una respuesta afirmativa. Sería tonto desconocer que existen múltiples correspondencias entre los vocablos y las cosas por ellos representadas que van más allá del simple convencionalismo rutinario. Además, el sujeto que utiliza las palabras deja en ellas rastros de sus potencias sensibles y volitivas junto a los que son debidos al orden intelectual. Todo ello contribuye a que el tono con que una voz se utiliza, el tino con que se la sitúe en la frase, las preferencias que se tengan por unas sobre otras, el aprovechamiento que se haga de su acentuación, sean indicios que nos aproximen a explicarnos las soterradas virtudes del verso.

De lo dicho se infiere que éste es dable ponderarlo como cifra semántica y fonética, reconociendo muy singular importancia a su disposición rítmica. En realidad, cuando el contenido semántico se complementa e intensifica con los efectos auditivos es cuando el verso alcanza la plenitud de su eficacia como plasmador y trasmisor del hallazgo lírico. La poesía abunda en ejemplos que así lo demuestran.

Establecido lo que antecede, veamos, en primer término, que en el *Never More* de Enrique Henríquez hay una abundancia notoria de vocablos acordes con el sino taciturno y consternado que dió lugar al poema.

Entre los sustantivos y adjetivos de la segunda estrofa, en donde el clima de la composición se define de manera categórica por vez primera, figuran, por ejemplo: dolor, siglos, silencio, vacío, noche, callada, inquisición, febril, siniestro, sombrío, lóbrego, infinito, elegía, monótono, lento y, por último, el *Never More*. Son, sin contar verbos y otros giros, ni dos de las tres repeticiones de la palabra dolor, dieciséis términos que significan o sugieren cosas y situaciones oscuras, penosas y prolongadas, los cuales se distribuyen a través de catorce versos endecasílabos y heptasílabos. La abundancia de tal progenie generalmente se mantiene en el resto de las estrofas. Son menos en número y breves en extensión las zonas que podríamos llamar de alivio. Ocurre por tanto una densificación semántica que provoca sin tregua al ánimo del lector en el sentido denunciado por tales voces. Poco, sin embargo, se lograría con esa acumulación si al mismo tiempo no la realizaran otras calidades del verso.

Las virtualidades comunicativas de los significados de los vocablos encuentran su expresión cabal cuando se disponen en la frase. En poesía las condensan las imágenes y metáforas. El *Never More* de Henríquez comienza con un verso cuyo repentino estímulo nos precipita en una sensación de desamparo y aislamiento por el contraste que se

nos hace presente entre nuestra propia pequeñez y la amplitud del ámbito que se descorre ante nosotros:

Por las interminables avenidas

.....

Bajo semejante impresión queda el lector librado a una serie de alusiones que, por lo mismo de serlo y la celeridad de dicción que imponen, remedan los atisbos de quien desfila sin poder fijar las imágenes que hieren sus ojos:

*en busca de pretéritos mesones
veo plazas desiertas,
luces enmustiecidas,
graníticos balcones,
ventanas ojivales
y monásticas puertas*

.....

Las impresiones iniciales son, por tanto, de soledad y desamparo y de presentimiento expectante. Todo propicio para que el poeta se refugie en sí mismo y se confine en el monólogo. Es semejante tesitura emocional, es tal ubicación en retiro, la que van a subrayar entonces, a trechos, las metáforas con contor-

nos de vaticinios enigmáticos. La hoja postre-
ra de un follaje simula, cayendo,

*el ala rota
de un agorero pájaro ditunto.*

.. .. .

*Sobre un cristal vecino
un álamo hace un trazo
con la desnuda sombra de su brazo.*

.. .. .

Por este estilo, los conciertos semánticos de los vocablos se anudan unos a otros y se depuran con las pinceladas vigorosas de dos o tres metáforas que afirman aún más el clima propio del poema.

Si ahora ponderamos la vertiente fonética, parece nos aproximamos un poco más a la comprensión de la idoneidad del poema para trasladar al lector a estados de alma similares a los del poeta.

De inmediato advertimos, desde este ángulo, cómo se suma un buen número de palabras que abundan en las vocales o y u y que ellas aparecen situadas en aquellos pasajes en donde la inspiración denuncia la potestad inocultable de la poesía original. Bien se diferencia el tono grave y profundo de las vocales o y u de la nitidez cristalina de la a y la agudeza de la i. Notemos cómo esto se



patentiza en la segunda estrofa, cuyos versos finales parecen ser recorridos por un creciente hálito tenebroso que se detiene antes de llegar al Never More y finalmente percute en éste con resonancia fatídica y pavorosa:

*¿En cuál de estos cristales fué que un día
el pájaro siniestro
sacudió sin calmar su ala sombría
enseñándole al lóbrego maestro
del canto y del dolor
un dolor infinito en la elegía
del monótono y lento Never More?*

El oído menos avisado percibe cómo se hace predominante el tono grave de la o, adecuado a la evocación del sombrío vaticinio final, no obstante haber relativa abundancia de aes e íes algunas de ellas acentuadas.

La organización de las palabras desde el punto de vista de su contenido fonético abre insospechadas posibilidades para sus aptitudes expresivas. No atañe solamente, como por lo general se piensa, a su mayor o menor sonoridad o a sus timbres melódicos, o a los acuerdos de la rima, sino que tiene que ver muy estrechamente con la función primordial de la palabra como trasmisora de significados. La interdependencia que por tal motivo se establece en el verso entre lo concep-

tual y lo fónico es de primera importancia para las virtudes de aquél.

En el poema de Henríquez ocurre lo que fácilmente se comprueba en todo verso enaltecido por un decoro lírico notorio, esto es, que el acento rítmico se conjuga con el valor semántico para acrecentar y poner de relieve a éste. Los vocablos favorecidos de tal manera son elevados a lo que podríamos llamar la cumbre de su capacidad expansiva. Entonces definen al verso del cual forman parte y sujetan a su servidumbre a aquellos que les acompañan. El primer endecasílabo del *Never More* es ya un testimonio de ello:

Por las interminables avenidas

.....

Este endecasílabo de acentuación en sexta sílaba realza su capacidad significativa porque su acento predominante subraya y extiende el concepto del vocablo interminable, el cual, al prolongarse en la dicción, sujeta de tal manera el verso que suscita la sensación de amplitud ilimitada que antes mencionamos.

Vale la pena traer a cuenta algún otro caso ejemplar. En el último verso de la primera estrofa el adjetivo lento repristina de tal manera su eficacia, al recibir el acento



rítmico, que adquiere una lozanía expresiva extraordinaria:

el monótono y lento Never More

.....

La dicción, acelerada desde varios versos antes, se retarda de manera repentina, como si tuviera que cobrar aliento para el ascenso fónico que el acento impone y que tan bien armoniza con el significado del vocablo. Desde esa eminencia de carácter auditivo podríamos decir, si se nos permite la imagen, que el verso despeña la profunda repercusión del *Never More* en que concluye.

Puede que el procedimiento haya venido a racionalizarse gracias a la moderna estilística pero es evidente que por lo menos de manera instintiva ha sido de uso habitual por la verdadera poesía. Dámaso Alonso ha demostrado el genial acierto con que lo empleó Góngora. "El ha adivinado como nadie, en poesía española, la estrecha alianza que el verso establece entre musicalidad y representación, y sabe colocar las palabras más nítidas en la cima de la sonoridad del verso, la palabra más intensa o más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad." (2)

(2) *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente Argentina, Bs. As. pág. 205.

A través del *Never More* de Henríquez se repiten frecuentemente las coincidencias entre el acento de la palabra más significativa del verso y el apoyo rítmico de éste. Mediante esa circunstancia el elemento fónico del poema se perfila como ingrediente de primer orden para definir su tono, habilitándolo con la atmósfera sombría que concuerda con la desasosegada vigilia y las tétricas aprensiones del poeta. En abono de la afirmación anterior adviértase cómo en los siguientes endecasílabos, tomados al acaso, el punto de gravedad del ritmo se encuentra en términos cuyos significado está en consonancia con el ambiente tenebroso y lúgubre del poema:

la inquisición febril de una mirada
.....
enseñándole al lóbrego maestro
.....
con la desnuda sombra de su brazo
.....
que invadió la tiniebla de lo arcano
.....

El somero análisis llevado a efecto sobre los elementos exteriores del poema de Enrique Henríquez nos ha dejado entrever los fundamentos de las relevantes virtudes de esta pieza para traducir decorosamente a nuestra poesía la voz atormentada del extra-



ordinario poeta de *El Cuervo*. Pero, aunque nuestra indagatoria hubiera descubierto una porción mucho mayor de realidades veladas, siempre nos acuciaría la incógnita de saber si fué el instinto quien orientó acertadamente al poeta para consumir su inspiración o si, por el contrario, el índice de la suficiencia técnica revistió al arranque lírico de la clarividencia indispensable para el ejercicio adecuado de su ministerio. Plantear el dilema es aventurarse a rozar las verdades eternas que tan celosamente preserva la Poesía.

28 de marzo de 1959.

"NEVER MORE"

A José Santos Chocano.

*Por las interminables avenidas,
en busca de pretéritos mesones,
veo plazas desiertas,
luces enmustiecidas,
graníticos balcones,
ventanas ojivales
y monásticas puertas
que, vistas a través de sus cristales,
fingen estar de par en par abiertas.*

*Camino a la ventura. Monólogo
sobre un dolor de siglos que ahora es mío.
El silencio interrogo,
y grabando mi planta en el vacío
de la noche callada,
en torno de las cosas espacio
la inquisición febril de una mirada.
¿En cuál de estos cristales fué que un día
el pájaro siniestro
sacudió sin calmar su ala sombría,
enseñándole al lóbrego maestro
del canto y del dolor
un dolor infinito en la elegía
del monótono y lento Never More?*

*Subitáneo celaje
pone a mi inquisición tétrico punto:*

*es la última hoja de un follaje.
El otoño la azota,
y simula, cayendo, el ala rota
de un agorero pájaro difunto.*

*Monólogo muy quedo,
¡porque mi propia voz me infunde miedo!
Sobre un cristal vecino
un álamo hace un trazo
con la desnuda sombra de su brazo.
Quiero huir. Mas la anchura del camino
—nublada de otra proyección de trazos—
tras la congaja de mi planta mueve
el ademán de un escuadrón aleve
de esqueléticos brazos.*

*Quiero huir. Mas mi planta no se atreve.
Y me detengo. Una espectral figura
nace del fondo de la noche oscura:
crece, avanza, se acerca, se aproxima
a la desolación de mi pavora,
y al transitar, su grave paso suena
cual si fuera el remedo de una rima
de honda y letal desesperanza llena.*

*¡Oh sombra! Eres la sombra del insano
poeta peregrino
que invadió la tiniebla de lo arcano,
con un gesto de horror,
al compás de su lento Never More.*

*¡Oh sombra! Te adivino:
eres la sombra de un dolor hermano.
Dame el laurel divino
que floreció en la gracia de tu mano,
sin darme la siniestra
copa de vino que escanció su diestra.*

*Se va la noche. Imperativamente
su pupila entreabre en el oriente
el sol de un nuevo día;
y su lumbre me encuentra todavía
monologando en frente
de una casa vetusta que es la mía.*

Enrique Henríquez.

(Nueva York, octubre, 1908.)

INDICE

INTRODUCCION, por Armando Oscar Pacheco..... VII

LAURELES INMARCESIBLES, discurso pronunciado por el Generalísimo Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, como Presidente de la República, el día 23 de enero de 1932, en la inauguración del Ateneo Dominicano..... XI

ENSAYOS LITERARIOS

I.—NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LA POESIA ESPAÑOLA ACTUAL, por Antonio Fernández Spencer	21
I.—La generación del 36.....	23
II.—La generación del 1945 o de "Adonais".....	31
III.—Visión de conjunto de los poetas de la generación de "Adonais".....	37
II.—OCHO POETAS ESPAÑOLES ACTUALES, UN NOVELISTA Y UN ANTOLOGO, por Antonio Fernández Spencer.....	43

I.—Luis Rosales o la universalidad de lo personal	45
II.—Leopoldo Panero o la poesía del alma.....	51
III.—José Antonio Muñoz Rojas o la poesía del campo	55
IV.—Ildefonso Manuel Gil o el tiempo recobrado..	63
V.—Blas de Otero o de lo divino a lo social.....	68
VI.—José Luis Hidalgo o el hachazo de Dios.....	75
VII.—José Hierro o la poesía de la alegría vital....	82
VIII.—Carlos Bousoño o el romanticismo sistemático	89
IX.—José Luis Castillo Puche o el impulso ético..	96
X.—En torno de una antología.....	102
III.—RUBEN DARIO EN SU POESIA, Por Manuel Valdeperes	107
IV.—PRESENCIA DE EDGAR ALLAN POE EN LA POESIA DOMINICANA, por Carlos Federico Pérez	121
“NEVER MORE”, por Enrique Henríquez.....	140
I N D I C E.....	143

Estos “Ensayos Literarios”, publicados por el Ateneo Dominicano, se acabaron de imprimir el día 8 de junio, de 1960, Año 30 de la —“Era de Trujillo”—, en los talleres tipográficos de la Editorial “Librería Dominicana”, en Ciudad Trujillo, República Dominicana.

LIBRERIA DOMINICANA, EDITORA
Ciudad Trujillo, R. D.



