Sección Bibliográfica

ENSAYOS CRITICOS DE ERNST ROBERT CURTIUS

La labor del profesor Ernst Robert Curtius (1886-1955) ha sido una de las más fecundas de la historia y de la crítica literaria en los últimos decenios. Profundo conocedor de las literaturas clásicas y modernas, sus ensayos abren nuevas perspectivas en la apreciación estética e intelectual de las culturas. El presente volumen (1) lo constituyen una serie de estudios de tema y cronología diversos, pero unidos por un lazo común, que tienen su punto de origen en el pensamiento románico y latino. En general, el orden de los ensayos sigue la cronología de los autores, apreciándose distintas fases y tonos.

Virgilio

En el cumplimiento del bimilenario virgiliano, Curtius halla una significación especial, ya que el acontecimiento «podría constituir un hito en el grande y misterioso proceso con que Occidente ha ido cobrando conciencia de sí mismo». Virgilio, el más grande de los poetas políticos, al serle dada la virtud de justificar poéticamente la eternidad de Roma remontándola a sus orígenes, despierta en nosotros una comprensión más profunda de la romanidad. Es en realidad el cantor de un mundo materializado en lo pastoril y arcádico, en la profética edad de oro. Tras una digresión en torno a Dido y a la mitología clásica, Curtius afirma que la personificación más alta de la mujer no era la hembra afrodisíaca, sino la virgen consagrada a Dios: la Sibila. Uno de los elementos más personales de la poesía virgiliana se encuentra en la creación de personajes juveniles y tiernos, que emanan un soplo de inocencia y timidez y están vinculados a la concepción cíclica del mundo y al advenimiento de la edad de oro. Curtius recurre a su experiencia con el gran arte escultórico para dar idea de la forma poética en Virgilio, sólida como el metal y el mármol, cuya estricta frontera termina donde termina la frontera de la lengua latina. Vir-

(1) *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, por Ernst Robert Curtius (tomo I). Editorial Seix Barral. Barcelona, 367 pp. Traducido del alemán por Eduardo Valentí.

gilio es esteta en el más alto sentido (belleza y elevación por medio de la elección y enlace de palabras). Su significación supera el que se le considere representante de la Roma augústea o símbolo de la eternidad romana y de la latinidad permanente, por importantes que sean estas funciones. Si se quiere emitir un juicio estético puro y claro, Virgilio pertenece a la esfera de lo intemporal, y con él alcanzan armonía y plenitud simbólicas fuerzas que, aisladamente, combatirían, como el amor helénico a la belleza, sentido artístico, refinamiento moral, clasicismo triunfante y el primer hontanar del romanticismo (1930).

Rudolf Borchardt y Virgilio

Borchardt vivió de 1877 a 1945, generalmente en el norte de Italia. Su obsesión era la purificación y restauración de la literatura alemana, al tiempo que introducía en la gran tradición de la poesía europea a los trovadores provenzales y al *Trecento* toscano. Borchardt sienta los presupuestos necesarios para que en Alemania se pueda proceder a una revaloración de la poesía latina, lo cual representa para Curtius un hito en la historia del nuevo espíritu alemán, y, explicando su tesis, nos presenta claramente un cuadro de la historia filosófica alemana anterior a 1925, referido al concepto de la Romanidad merecía a Herder y, por tanto, a la extensa zona sobre la que éste ejercía influencia. Herder veía a los romanos sólo como a un pueblo de guerreros y opresores, concepto que hereda la ciencia histórica alemana. Wolf, Niebuhr, Humboldt y los románticos eran hostiles a Virgilio. Pero en 1925, como se ha dicho, evoluciona el concepto y se empieza a apreciar lo romano como elemento valioso en la formación humanista. Borchardt armonizó las discrepantes actitudes con que se enfrentan ante los clásicos Alemania y el resto del mundo occidental. Se cierra el presente ensayo con unas consideraciones relativas al retroceso que han experimentado los estudios clásicos desde fines del siglo XIX y que va tomando, tanto en Alemania como en Estados Unidos, caracteres de catástrofe natural (1952).

Goethe como crítico

Curtius examina lo que él considera un fenómeno de decadencia, es decir, la falta de situación reconocida, dentro de la intelectualidad alemana, a la crítica literaria, con excepción de los años 1750 a 1830, tiempo en que vivió Goethe y durante el cual se produjeron también las revoluciones política, industrial y filosófica en Francia, Inglaterra y Alemania, respectivamente.

Para apreciar la crítica de Goethe debe ponerse uno en relación con su entero universo espiritual. Su teoría literaria adquiere diafanidad bajo el prisma de su teoría de la naturaleza, que consiste en considerar la luz como una de las fuerzas y virtudes primordiales creadas por Dios. De la oposición entre la luz y la oscuridad nace su teoría de los colores, susceptible de trasponerse al lenguaje poético. El estado que mejor cuadra a Goethe es el predominio de lo luminoso sobre lo turbio. Curtius se detiene en el puro clasicismo goethiano, en su profunda conciencia histórica y sentido temporal, remitiéndonos, por último, a la exigencia que toda crítica superior tiene planteada, pero que la mayoría de las veces queda sin cumplir: la jerarquización de los autores, la distinción entre los espíritus.

Amplias zonas de la poesía goethiana responden a una clave que se refiere a la poesía como exposición y clarificación de «una aspiración confusa», pero Curtius rastrea en Goethe el esbozo de otras formulaciones que atañen a la esencia del Universo y del Ser y a sus derivados humanistas y religiosos. Goethe era creyente al modo ortodoxo. De aquí se deriva otra concepción: la poesía como fruto y vía del goce, cuyo sentido más profundo está implícito en el siguiente fragmento de verso: «Sólo allí donde con clara mirada contemplas la serena claridad.» Esto Curtius lo interpreta como imágenes suprapersonales y suprahistóricas (1948).

Goethe, burócrata.—Era en su carácter rasgo fundamental su afán coleccionista y ordenador. Durante setenta años, por sus estudios y cargos públicos, se ocupó diariamente de actas, documentos. La publicación del archivo estatal de Weimar, 1950, permite echar una ojeada sobre esta faceta de Goethe y sobre sus resoluciones gremiales, judiciales y de «justicia práctica», documento de verdadero interés y que refleja mucho la atmósfera en que se desenvolvía el maestro, así como su casi exacerbado sentido burocrático. Curtius recoge anotaciones, fechas e ideas haciéndolas objeto de comentarios (1951).

Goethe: características de su mundo.—Parte de su filosofía histórica consistía en la formulación de que en todos los siglos y de las mejores clases nacen individualidades bellas, valerosas y geniales —los «dignos»—, hereditarios de núcleos culturales y a modo de «único bello dislumbre capaz de hacernos gozar de la historia». Estas individualidades siempre se conducen de igual manera frente al siglo en el que han nacido, es decir, entran en conflicto con la masa. La repugnancia hacia la multitud era innata en Goethe. Tenía una idea del Estado y del pueblo patriarcal y clasista. Curtius no puede adoptarla, pero tampoco quiere desconocerla. Más le importa cómo el individua-

lismo aristocrático de Goethe repercute en su vida. A tal efecto, hace revisión a su mundo ético y social, a su sentido culto de la amistad, no humanístico, y a su afán de relacionarse con los mejores y más «excelsos» espíritus antiguos y contemporáneos, sin que dicha aspiración tenga relación con la *élite,* ese concepto elaborado por la sociología moderna. Curtius dedica una buena serie de reflexiones a comprender el sentido de la teoría goethiana sobre la verdad y la tradición. Goethe es el último clásico al estilo de Virgilio, Dante y Shakespeare; heredero de ese divino don hilado a través de milenios y dotado su pensamiento de entera vigencia a pesar de haber entrado en crisis los fundamentos de nuestra cultura (1949).

Federico Schlegel y Francia

Falta una valoración nueva y más aproximada de Schlegel. Curtius pregunta: ¿De dónde vendrá la violenta irritación de los profesores alemanes contra Schlegel? Este ensayo es de tono reivindicativo. A Schlegel se le acusó, entre otras cosas, de cínico, perezoso e inmoral. Tales aseveraciones carecen de fundamento y, además, sólo se le conoce en su aportación a la filología románica, cuando tuvo también importancia la atención que dedicó al espíritu francés. A Curtius le interesa destacar esta faceta, que equivale, por parte de Schlegel, a una capacidad de comprender por igual la Edad Media y los tiempos modernos. También supo alzarse por encima de la mera oposición entre las culturas francesa y alemana. Curtius se extiende en la demostración de su tesis y va refiriendo los sutiles lazos que influían en la crítica y poesía de ambos países, a través de *Europa,* revista que fundara Schlegel en París. Schlegel, desde su conversión al catolicismo, lleva a cabo una nueva valoración del clasicismo francés, reconociendo en la tragedia un género profundamente nacional y característico (1932).

Conversaciones con Stefan George

Este poeta alemán era de ascendencia francesa. En las primeras páginas, Curtius alude a su intrincado árbol genealógico, narra su conocimiento personal con George y las características temperamentales y físicas de éste (con transcripción de algunas notas procedentes del diario último de Gide y alusivas a George). La fama de George empezó en 1920. Curtius declara expresamente que no trata de valorar por completo a George y que sólo puede aportar «unas pobres anotaciones» de su diario. Pero entre tanto ha ido mencionando poetas coetáneos de George, el cual aparece hasta ahora como dotado de una fuerte, apasionada y un tanto divinizada personalidad. Después se in-

sertan diversas y framentarias opiniones de George, difíciles y feroces, que no permiten un conocimiento amplio del poeta (1950).

En memoria de Hotmannsthal

a) *La misión de Hofmannsthal en Alemania.*—La juventud alemana de 1905 tenía ideales estéticos; la de 1925 los tiene políticos (este ensayo data de 1929) y no se ocupa de Hofmannsthal, pues él pertenecía al esteticismo, a la escuela de la belleza. Curtius se ocupa en descifrar la importante significación que tuvo dicho movimiento, haciendo constar que los reaccionarios contra el esteticismo de los años noventa olvidan que ninguno de los grandes estetas cuya juventud floreció en esa época —George, D'Annunzio, Hofmannsthal, etc.— se limitó a ser «sólo esteta». Hofmannsthal era una autoridad intelectual y ética, función imposible de ejercer en Alemania por la fragmentación espiritual y moral de su mundo. Entender la actitud conservadora de Hofmannsthal es fundamental, sobre todo su filosofía de la Restauración; cabe distinguir entre Restauración y Romanticismo. Estas cosas no se ven en Alemania con igual claridad que en los países occidentales. Hofmannsthal ha desarrollado su pensamiento desde el fondo cultural austríaco y su misión en Alemania consiste en aprehender políticamente lo espiritual y plasmar espiritualmente lo político, lo que equivale a la formación de una nación verdadera.

b) *Hofmannsthal y la Romanidad.*—Aún no ha llegado —por estar tan reciente el dolor de su pérdida, expresa Curtius— el momento de jalonar la grandeza de Hofmannsthal. Toda su obra tiende hacia la forma ideal de un poema cósmico que eleva la confusión de la existencia al orden de las grandes leyes, de modo que lo eterno se trasluzca a través de lo temporal. «Los alemanes nos acercamos al ser de la Romanidad en actitud de menesterosos; él, que era austríaco, lo trataba como dueño y señor» (1929).

George, Hofmannsthal y Calderón

Estudiando las similitudes entre George y Hofmannsthal, referidas exclusivamente a la común asimilación de las lenguas románicas, Curtius estima que Francia, Italia y España se presentan a los ojos del pueblo alemán como una única y gran entidad. La cohesión lingüística forma las fronteras del espacio germano. George, al pisar Francia y ponerse en contacto con Mallarmé y Verlaine, huía del espíritu que privaba entonces en Alemania, mezcla de naturalismo y epigonismo; recibe a cambio la experiencia de una cultura totalmente

espiritualizada, con derivación posterior hacia el vigorizante «mediodía románico», representado esta vez por España. El espíritu alemán podía aprender del románico «claridad, amplitud, soleamiento». Hofmannsthal recibe también sus primeros estímulos de la literatura de moda en París (1890). Curtius desarrolla su ensayo en relación con el sentido cultural que cada uno de estos poetas dió a su vida. La preocupación básica de Hofmannsthal gira en torno al Yo y al Todo; infundió con su *Jedermann,* nueva vida a la representación de dramas *eclesiásticos-medievales,* tratando de reconciliar el «abismo abierto entre el mundo cultural e ilustrado y el primitivo instinto histriónico». De esta manera se vincula con Calderón. Curtius demuestra la hegemonía cultural hispanoaustríaca que existió hasta 1659, con la paz de los Pirineos, y profundiza después en las especiales relaciones que unían a Hofmannsthal con Calderón, siendo la experiencia del «ensueño» lo que más cautivó e informó la obra del primero. Hofmannsthal andaba tras una Edad Media intemporal, tras el drama metafísico. Pues bien, estudiando la circunstancia histórica española —que nunca rompió con la Edad Media (monarquía y catolicismo) y cuyo pensamiento mantuvo una ruta independiente de Europa—, Curtius halla feliz solución al interés de Hofmannsthal por Calderón, símbolo, entre otras cosas, de un mundo en el que se desarrolla la historia regida por fuerzas divinas, concepción totalmente distinta a la de Shakespeare, por ejemplo, cuyo teatro es de caracteres antes que de símbolos. El cuadro histórico español presentado por Curtius, junto al análisis de la obra calderoniana, son admirables y originales. Sigue un completo estudio de las distintas fases del drama *Semíramis,* cultivado por ambos autores; señala los puntos de contacto y el ideal que últimamente se propuso desarrollar Hofmannsthal, enfrentando dos formas distintas de gobierno. Finalmente, el Cristianismo constituye el aspecto más hondo en que estaban ligados Calderón y Hofmannsthal (1934).

Hermann Hesse

1918, derrumbamiento militar alemán, sed de conocimiento por parte de la juventud universitaria. A ella se dirigía Hesse como testimonio de un nuevo espíritu. En 1922 florece la vida intelectual europea, pero Hesse se aparta de ella voluntariamente. Curtius refiere anécdotas y datos biográficos y pone diversos ejemplos de la temática de Hesse, de índole autobiográfica y teñida de tentativas de curación por un primer fracaso ante las tareas de la vida (sicoanálisis, ciclo de la India). Hesse era indiferente a la técnica formal, pero su prosa resuena a veces en el corazón con mágicos acentos. Curtius

aquí tampoco se propone enjuiciar en conjunto la obra de Hesse. Trata de aproximarse a *Glasperlenspiel* (1943), uno de sus últimos libros equivalente a oír, después de las catástrofes de la guerra, una voz vieja y familiar. El tema alude a una serie de conflictos generales con la sociedad y la literatura. Concluye el ensayo con unas interesantes reflexiones sobre el *tema* y el *motivo* en la creación literaria y la manera de expresar artísticamente las vivencias, esto es, y con palabras de T. S. Eliot, recurriendo a un «correlato objetivo», a una serie de situaciones objetivas que tengan la propiedad de evocar la emoción personal (pág. 274) (1947).

Reencuentro con Balzac

En la teoría balzaquiana de la energía, de la voluntad —que hoy en el sentido de Jung, se denominaría «libido»—, debe buscarse la fórmula para comprender el Balzac verdadero. La vida y obra de Balzac transcurren siempre a la temperatura más alta, en fáustica aspiración. La característica principal de este vigoroso creador consiste en que todas sus novelas forman un todo coherente, orgánico, y por eso sus figuras reaparecen en libros distintos. Balzac nos ofrece un cuadro global de la sociedad. Zola quiso imitarlo, pero mal. Curtius no cree que el realismo sea una conquista artística del siglo XIX. A propósito del realismo, Curtius compara el nihilismo flaubertiano y la ilimitada fantasía y vitalidad de Balzac, del cual estudia sus temas procesales, policiales y sicológicos y, en suma, el gran tratado de sociología parisina y universal que constituye su *Comedia humana,* así como su interpretación heterodoxa del catolicismo y su anticipación al catolicismo social de los siglos XIX y XX. De todas maneras, su filiación política y religiosa es dudosa; él se sentía afín con todo lo que lleva aparejado la grandeza, cual Homero, Dante, Shakespeare, etcétera. Curtius, creyendo muy interesante el problema de los rangos y las jerarquías literarias y las transformaciones que sufren, no piensa que se siga situando por mucho tiempo a Stendhal o Flaubert en el mismo plano que a Balzac. La entrada en escena de cada nuevo artista hace valorar el pasado, y la aparición de Proust, por ejemplo, aparte de cambiar la situación global de la novela en Francia, destacó nuevos rasgos de Balzac. Curtius, en su panegírico de la grandeza balzaquiana, llega a unas conclusiones interesantísimas sobre la evolución literaria operada en los ciclos de la cultura (1950).

Emerson

Cuando se apagan las voces del romanticismo y surge el positivismo y se olvida el concepto literario de una cultura universal formulado

por Goethe y los románticos, es cuando empieza a conocerse en Europa a Ralph Waldo Emerson. Ajenos a los fenómenos antes mencionados (añádanse la fundación de la novela moderna en Francia e Inglaterra, creación de la crítica histórica, etc.) aparecen los *Essays*, de Emerson. Curtius señala y explica la secreta analogía existente entre Emerson y Balzac. Para comprender al primero hay que partir de la «doctrina de la unidad del todo», que «concibe la realidad como un todo multiforme constituído por una sola unidad animada». Semejante concepción está presente en toda la historia del espíritu humano y es de origen mágico. Curtius anota la evolución de esta importante concepción panteísta, que tiene también su representación simbólica: la esfera, el círculo, es decir, «infinitud cerrada en sí misma, totalidad como unidad». «Nada podemos amar —dice Emerson— sino la Naturaleza». Hacer compatible la revelación de la Naturaleza con el trabajo y la industria estaba reservado al genio americano. Emerson lo hizo en calidad de sabio. Pero faltaba la instancia del poeta, que se realizó con Whitman. La visión de la Naturaleza en ellos era distinta, por ejemplo, a las concepciones de Hörderlin —órfica—, de Wordswoorht —transfigurada religiosamente— y de Rousseau —impregnada de principios de la razón ilustrada—. La América de Emerson ha quedado como la Alemania de Goethe (1924).

Unamuno

Curtius comenta primero *En torno al casticismo*, señalando que contiene como una introducción a la esencia de la Hispanidad y el análisis de un problema de pedagogía nacional, que debe interesar por igual a todos los pueblos grandes. Enjuiciando las ideas de Unamuno sobre la ciencia y la verdad, Curtius dice: «El fundamento teórico del pensamiento de Unamuno es, como podemos ver, el pragmatismo popular de antes de 1914. Por fortuna, tiene otras cosas que ofrecernos. Pues él es el profeta del Quijotismo y del Eternismo.» Su vida de *Don Quijote* posee un trasfondo religioso y equivale a una cruzada santa por la locura de la fe contra la razón. Unamuno destaca la semejanza entre Don Quijote e Ignacio de Loyola, pero al final eleva al primero por encima de todos los santos y lo convierte en un Salvador, siendo su locura, pues, de igual especie que la de la cruz. «El utilitarismo y positivismo modernos reciben certeras estocadas.» Curtius, sin embargo, no puede cerrar los ojos ante lo ilusorio de la empresa de Unamuno y considera erróneo hacer una Biblia de la gran obra de Cervantes. El libro maestro de Unamuno es *Del sentimiento trágico de la vida*. Vida y razón son para él polos opuestos. Curtius se detiene en el an-

helo de inmortalidad del alma que padecía Unamuno, en su concepción del Cristianismo, etc., así como en sus limitaciones filosóficas y en su aferrarse desesperado al yo. Intemperancias, genialidades y patetismos. Unamuno fué un *excitador Hispaniae*, siempre aguijoneando, y sin el cual no habría resurgido el espíritu español que hoy se admira en el mundo. Curtius no aprecia de manera rotunda las formulaciones filosóficas de Unamuno, pero admira en él su temperamento, su quijotismo y su pasión (1926).—EDUARDO TIJERAS.

JACK GERTE-LANGEREAU: *La política italiana de España bajo el reinado de Carlos IV*. Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1958, 262 págs.

Este libro ilustra a la perfección la última ambición española sobre Italia, la de Carlos IV, y aún más de la Reina María Luisa, ambición puramente dinástica, que tuvo consecuencias catastróficas para sus promotores y, lo que es más grave, para España.

Comienza la historia con las negociaciones de Basilea, en 1795, que condujeron a la alianza de España con la República francesa. Carlos IV venció sus escrúpulos de aliarse con los regicidas ante el señuelo de la mediación en Italia, donde además del Estado Pontificio, en el que como católico estaba interesado, reinaban dos próximos parientes suyos: su hermano Fernando IV en Nápoles y su cuñado Fernando I en Parma. A partir de este momento y hasta la invasión de España en 1808, la ambición dinástica española y más tarde la de Godoy de labrarse un reino que le librara del odio del Príncipe de Asturias y su partido, son estupendos juguetes en manos de Napoleón, primero general, después Primer Cónsul y, por último, Emperador. Bonaparte aparece como lo que fué: un hombre que con el argumento de la fuerza y las intrigas hace su política, respetando de los tratados sólo lo que le conviene y cuando le conviene. Al mitificar la figura de Napoleón se ha olvidado demasiado este despotismo verdaderamente ofensivo del gran corso, que vieron con claridad hombres coetáneos de los sucesos o poco posteriores, como, por ejemplo, Flórez Estrada en España y Tolstoy en Rusia.

Los intereses dinásticos españoles en Italia sirvieron perfectamente a Napoleón para realizar su política italiana y, de paso, también su política española. Pero no se crea que esto fué una genial concepción napoleónica: atenido a sus fines, Napoleón fué buen político, porque fué aprovechando los hombres y las circunstancias conforme éstas se presentaban. Al principio España le inspiraba respeto, y andaba

con mucho cuidado de no molestar a su «aliada». Las circunstancias y su ambición le fueron llevando hasta la invasión de 1808, que fué —con la de Rusia— su tumba imperial. No era lo mismo engañar a un Rey caduco que a todo un pueblo: éste fué su error capital.

La conducta de los Reyes y de Godoy, aunque tan funesta para España, no nos produce indignación, sino pena. Aquellos hombres eran impotentes para hacer otra cosa, y pagaron en sus personas su tremenda incapacidad. Parece mentira que la España de Carlos IV suceda a la de Carlos III, aunque éste también cometió graves errores de política internacional, acaso inevitables, y ya es sabido que la ambición dinástica en Italia es una constante borbónica. Parece un rebrote de la idea medieval de que los Estados son propiedad patrimonial de sus monarcas. No se llega a repartir España, cosa ya imposible, aunque corrieron rumores en este sentido, pero sí se piensa en Portugal, y en Italia hacen y deshacen reinos, como si se tratase de una heredad de familia. En esto Napoleón fué un maestro.

Muy temprano se manifestaron las intenciones conquistadoras de los franceses. Fuese cual fuese la política de la Asamblea revolucionaria, la de Bonaparte, general del ejército de Italia, era clarísima: utilizar los ejércitos creados por la Revolución para su encumbramiento personal, muchas veces en contra de los jacobinos italianos, que ya soñaban con la unidad. Aunque —justo es reconocerlo— tras el invasor venía también una mejor administración.

Causa cierto encanto —senil— ver a los titulares de estos pobres Ducados, como el de Parma, presos en la armazón de una política de hierro, escribir cartas y más cartas implorando la protección de España para que los franceses devuelvan el cuadro «San Jerónimo», de Correggio, que se han llevado. También esta actividad, la de robar cuadros, apareció muy pronto entre los generales de Napoleón.

Pero esto es lo de menos. El estadito de Parma molestaba a Napoleón, y, ante la negativa del Infante Duque a abandonarlo, aquél creó un reino en Toscana para el Príncipe heredero de Parma. Luis I fué Rey de Etruria. A cambio de esto, es decir, nada, España cedió a Francia la Luisiana, o sea todo un Imperio en América, a cambio de una provincia en Italia. Por parte española la cesión no se hizo sin dolor, y al fin, ante lo *inevitable,* Carlos IV y sus gobernantes se consolaron pensando que ponían un Estado-dique entre nuestras posesiones americanas y las ambiciones norteamericanas. Pero antes de transcurrido un año de la cesión, Napoleón vendía a éstos la Luisiana por un precio irrisorio. Carlos IV se indignó, pero ya era tarde: sólo después se negaría a entregar las dos Floridas. La desfachatez de Napoleón no tenía límites.

A la muerte del Infante Duque, Parma pasó a ser administrada directamente por Francia. Y muerto Luis I, el reino de Etruria duró también muy poco. Cuando la Reina Regente y su hijo lo abandonaron, ante la presión francesa, los florentinos, indiferentes, comentaron con sorna que aquello parecía «una mudanza».

Había que buscar otras tierras para la Reina de Etruria. Y como también Godoy quería un principado para sí mismo, se pensó en Portugal, reservándose Napoleón una franja central, con Lisboa, para tener libertad de movimientos contra Inglaterra. Así comenzó la invasión de 1808. Carlos IV pensó en huir a América, pues estaba asustado, pero se lo impidió la oposición del Príncipe de Asturias, a cuyo partido convenía la llegada de los franceses.

No voy a resumir las incidencias de la *protección* sobre Nápoles. Al cabo desapareció también como Estado borbónico. Y Pío VI murió en el destierro. (Las escenas del Conclave de Venecia, donde se eligió a Pío VII, son apasionantes. Vistas a través de las *Memorias* del Cardenal Maury, recuerdan las mejores páginas de Azara, personaje del que también se habla en este libro, aunque lógicamente sólo por su aspecto oficial, de severa obediencia monárquica.)

Las consecuencias, pues, de trece años de política italiana fueron nulas en lo que se pretendía y, al enhebrarse los acontecimientos, gravísimas para España. El único consuelo que pudieron tener Carlos IV, María Luisa y Godoy es que también lo fueron para el Emperador.

El libro del señor Berte-Langereau —traducido por Julio Gómez de la Serna— es una exposición documentada de este proceso, que tiene además la gracia de no cansar: se lee casi de un tirón. Trece oportunas ilustraciones complementan el texto.—ALBERTO GIL NOVALES.

CRONICA DE POESIA

Sobre la última edición crítica de la poesía de Safo y Alceo dada en Oxford por Edgar Lobel y Denis Page, y apoyándose en una completísima bibliografía de eolistas procedentes, ha compuesto el profesor Roberto Fertonani esta excelente *Antología de la poesía eólica* (1), dotada de un prefacio y unas notas analíticas del mayor interés. De estos dos grandes poetas clásicos, y ya que, a pesar de los últimos descubrimientos de su poesía, no han llegado de ella hasta nosotros más que los flotantes residuos de su naufragio, elige Fertonani para estas

(1) *Da Saffo e Alceo.* Antología della Lirica Eolica, a cura di Roberto Fertonani. Biblioteca Delle Silerchie. Milán, 1959.

versiones bilingües en griego e italiano aquellos fragmentos que poseen un sentido completo y un estricto valor poético; así han sido excluídas las odas políticas de Alceo aparecidas recientemente y que, pese a su valor documental para la reconstrucción de la historia de Lesbos en los siglos VII-VI a. J. C., no añaden nuevos elementos a un juicio estético sobre el arte del poeta. La fascinación, afirma Fertonani, que ejercen los líricos griegos sobre nuestra sensibilidad contemporánea consiste esencialmente en la sencillez y la rapidez expresiva de su lenguaje. «Safo, sobre todo, ha creado un estilo tan ligado a su mundo interior que es capaz de constituir, en el curso de una tradición literaria de casi tres milenios, un insuperado ejemplo de espontaneidad expresiva.» En cuanto a Alceo, poeta menos significativo, según Fertonani, puede y debe figurar junto a Safo, ya que la identidad del dialecto eólico y las afinidades resultantes de la convivencia de ambos en Mitilene de Lesbos justifican largamente su vecindad a la gran poetisa en las historias de la literatura clásica. Necesitamos añadir que, personalmente, la citada inferioridad lírica de Alceo no ha logrado hasta ahora alcanzársenos:

Hija del arrecife y del canoso mar,
robas el corazón de los muchachos,
concha marina... (2).

Son espléndidas, a nuestro juicio, las versiones sáficas y alceicas efectuadas por Fertonani, y para la adopción de cuyo estilo argumenta el autor en el prefacio unas pocas e inolvidables páginas dedicadas al raro «arte artesano» —válganos la paradoja— del traductor de poesía. Figura en esas páginas, con otras oportunas referencias a sendas precisiones de Goethe y Wilhelm von Humboldt, una cita, desde ahora inamovible para nosotros, de Benvenuto Terracini: «La traducción no es una reproducción, sino una transposición de un ambiente cultural a otro, obtenida mediante la cauta inmersión de cada detalle estilístico en el espíritu de la lengua hospedante» (3).

La enorme probidad de la edición inglesa de Lobel y Page, como de la de Fertonani, elimina muchas integraciones gratuitas y lecciones arbitrarias aparecidas en torno a la poesía de Safo y Alceo, descubriéndonos al tiempo, con mano rigurosa, la literal ruina a que se ha visto reducida la mayor parte de la obra de los dos grandes eólicos. La desaparición de estrofas, de versos, de vocablos, es exhaustivamente respetada; ciertos pasajes, como toda la segunda mitad del Fragmento 94 de Safo, consisten en un entrecortado harapo glorioso; falta el arranque de muchos poemas y el final de otros; en la traducción italiana se reduce a once palabras la penúltima estrofa del Fragmento 38 de

(2) Alceo. Frag. 359, 360.
(3) B. Berracini: *Conflitti di lingue e di culture.* Venecia, 1957.

Alceo, y la última, a tres, etc. Tan dramática devastación nos es ofrecida en toda su crudeza, que es decir también, en toda su verdad, sin sustituciones teorizantes y alambicadas, sin las especulaciones intelectuales y liricoides de los que sólo en sí se miran, «dell'io che ascolta se stesso». Pero precisamente de este rigor posicional, más poderoso que los mismos estragos temporales, surgen con entera cohesión, por encima de todas las piezas extraviadas del puzzle, el espíritu y la contextura de estas grandes sombras desaparecidas.

* * *

Las autorizadas opiniones de Paul Fort, el recién fallecido príncipe de los poetas, de Ives Gerard Le Dantec, de Tristán Klingsor, de Aldo Capasso, de N. Razgorogov, de Charles Vildrac, en torno a la poesía de Maurice Carême, coinciden en señalar, sobre todo otro aspecto de la misma, su candor y su frescura. Son ciertos este candor y esta frescura, pero pensamos que, en sustancia, es una suerte de alada y diaria condición, tan distante de las experiencias poéticas de laboratorio como de las imposibles popularizaciones pretendidas por la llamada poesía social (?), la que determina el quehacer lírico de este buen poeta belga, nacido en Brabante en 1899 y autor de casi una veintena de libros de poesía, dos de ensayo y ocho de narración. Refiriéndonos en exclusiva a su poesía y, concretamente, a la del último libro del poeta (4), apreciaremos de inmediato la coherencia que con tales propósitos de sencillez expresiva, depurados por el tiempo y por la fidelidad consigo mismo, se manifiestan las últimas escrituras de Carême. «Le but du poeme —ha aclarado él— consiste avant tout à émouvoir, à exalter; s'il est souhaitable que Mallarmé, Rimbaud ou Veléry s'adressent a une élite, il est nécessaire que des poètes maintiennent le contract avec le public». Dejando a un lado tan batallado problema de la poesía como es el de su necesidad de destino, problema erizado en cualquier dirección de argumentos y contrargumentos igualmente válidos, es evidente el buen logro poético que la persistencia en su inteligente actitud de moderada llaneza ha deparado a Maurice Carême, por cuyo verso recordamos, a veces, esa inusitada ternura de lo cotidiano que tan altamente cotizara, entre nosotros, don Antonio Machado. Véase, por ejemplo, el pequeño poema *La Cuisine* (5), que transcribimos en su integridad:

La cuisine est si calme
En ce matin d'avril
Qu'un reste de grésil
Rend plus dominical.

(4) *La Maison Blanche*, de Maurice Carême. 2.ª edición. Bruselas.
(5) *Anthologie de l'Audiothéque*. Bruselas, 1960.

Le printemps, alcoudé
Aux vitres, rit de voir
Son reflet dans l'armoire
Soigneusement cirée.

Les chaises se sont tues.
La table se rendort
Sous les poids des laitues
Encore lourds d'aurore.

Et à peine entend-on,
Horloge familière,
L'humble coeur de ma mère
qui bat dans la maison.

De un modo naturalmente insuficiente, pero, sin duda, muy representativo, muévense por esta pequeña y campestre cocina las claves básicas de la poesía caremiana: ternura, netitud de procedimientos formales, claridad expresiva, afán de sencillez. Una como inevitable e indestructible alegría vital y naturalista, a lo Jammes, empapa la poesía y la temática de Maurice Carême. *La Maison Blanche* comprende una galería de retratos familiares, dulcemente invocadas y dichas las figuras; la serie *Femme,* escrita bajo el signo del amor hogareño; las *Petites Legendes,* donde se aunan la cana tradición de las fábulas europeas con un alegre y bien dosificado toque de sorpresa expresiva, casi surreal a veces; los apartados *Oraisons, Au long des jour* y *Absence,* mantenedores cada uno de ellos de las más características direcciones del poeta, y, en fin, los cantos a su Brabante nativo, dotados de seguras belleza y sinceridad.

* * *

Como en su anterior libro, *En verdad os digo,* y en sus poemas dispersos por revistas y publicaciones, el joven poeta Enrique Molina Campos —accidentalmente nacido en Madrid, pero andaluz de Málaga por ascendencia y biografía— se nos ofrece en este volumen de «Adonais» (6) poéticamente informado por una doble corriente religioso-social que, componiendo el constitutivo básico de su poesía, obtiene un doble y evidente efecto: el de distanciarla de las usuales temáticas andaluzas de nuestro tiempo (el bello y conmovido formalismo del grupo *Cántico* de Córdoba; el pseudoalbertismo de los de Arcos y Sevilla, etc.), y el de no hacerle caer, por otro lado, en el desbocado y estéril prosaísmo de las invocaciones socializantes o las imprecaciones divinas «ad usum revistarum». La poesía de Molina Campos no se viste de social, porque así se lleva, ni adopta el acento de sinceridad y lenguaje directo (modalidad cuyos numerosos propugnadores, salvo las escasas excepciones, tampoco llegan a poseer) por tendenciosas

(6) *La Puerta,* de Enrique Molina Campos (Accésit del Premio Adonais 1958). Col. Adonais. Vol. CLXXV. Ediciones Rialp. Madrid, 1959.

razones estereotipadas. Sin perder son y nobleza de tal, la poesía de Molina Campos sigue un propio camino verdadero, y sólo una miopía de primera magnitud podría apreciar en estos poemas, por el atajo más fácil, una nueva andanada «divinosocial» de las que acaparan los afanes de los poetillas «al día». Por suerte, no se trata de eso; *La puerta* es un rico libro de poesía, cuya humilde indagación parte de la vida del poeta y que sólo a la vida se dirige. Una responsabilidad ética y estética, una introversión hacia ciertas verdades esenciales, una suficiente idea de qué pueda ser la poesía, una soterraña cultura humanística y, en especial, una sensibilidad nativamente vocada a la creación sostienen este nuevo volumen de «Adonais», con el que saludamos a una inicial y valiosa voz joven de la poesía del Sur.—FERNANDO QUIÑONES.

«POESIA Y VERDAD (PAPELES PARA UN PROCESO)» (1)

Empiezo por afirmar una vez más que la poesía —o lo que sea: ¿un «decir»?— de Gabriel Celaya me importa, me trae problemas, me inquieta, me irrita o me entusiasma. Es decir, estoy ante algo vivo escrito. Como para mí las formas literarias no son rígidas y sin contagio —no sólo contacto—, sino que son producto de un diálogo, de una lucha, las cosas —*res, ei*—, la realidad, Gabriel Celaya me interesa. Incluso cuando disiento, porque hasta el exabrupto en Gabriel procede del amor, del deseo de entender, de quedarse en paz y compaña. Después de muchos años de leerle y tratarle, creo que Celaya es un tímido —todos lo somos en mayor o menor medida, y de ahí nuestras explosiones—, por lo que a veces se rodea de palabras híspidas, de alambradas, de rugidos que provienen de un dolorido estar en carne viva, del dolorido sentir garcilasiano: una conciencia alerta, sensible. «Porque soy un poco apasionado y hasta violento», nos dice como un niño que deplora sus rabietas.

Y otra cosa, que sonará raro a los del chinchín y el casillero: es un tradicionalista —en el sentido de heredar y transmitir—, que se anastomosa con la vena gorda moral, estoica, senequista, españolísima o como se quiera llamar —y no es igual—, de nuestra poesía eterna. «Hemos recibido en depósito un legado que nos trasciende», afirma en algún momento del *proceso*.

No vale confundirse con las palabras en su gesticulación externa o en el sonido que previamente y sin contar con ellas se les ha dado,

(1) Gabriel Celaya: *Poesía y verdad. (Papeles para un proceso.)* Colección de Ensayos Huguín. Pontevedra, 1960.

aunque toda palabra sea hija de la necesidad. A veces el que se escandaliza de las palabras está proclamando, inconscientemente, una conducta injusta. Porque el poeta, aunque signifique, también refleja lo que hay fuera de él. Podríamos decir que el tema y el tiempo se nos imponen, como la figura. Y que muchos gritos que firmamos están en el aire respirable de cada cual, del mismo modo que tanta reacreación arqueológica es una engañifa o una repetición oficiosa y con falsilla. También la repetición y el bodoquito mono puede ser una de las formas del miedo: cerrar los ojos para que desaparezca la realidad, que aguarda ahí fuera, tercamente y enfurecida por la desatención. Y o la convertimos en fuerza y porvenir o nos arrasa.

Este goethiano título celayesco, *Poesía y verdad,* tiene un subtítulo aclarador: *Papeles para un proceso.* Creo que mejor es *Papeles de un proceso,* porque no se trata de una vista pública para un día de estos, sino de aportación de pruebas para que nos juzguen, no para juzgar nosotros. Estamos aportando materiales con nuestra obra —y nuestra conducta, que testificará a favor o en contra—, que nos valdrán más que las buenas intenciones programáticas o los alegatos de juez y parte. Al futuro —y el futuro comienza todos los días y a cada momento— no se le engañará con nada, porque el pasado siempre es claro.

Lo mejor —y lo peor— de Celaya en sus posiciones dialécticas —a veces más de fe que de razón— es el apasionamiento. (Gabriel, repitiendo a Novalis, porque comparte su hallazgo, escribe: «El vidente es un hombre enteramente consciente.» Exacto: tiene mucha razón la fe y mucha fe la razón.) Está tan convencido —aunque diga que titubea, como cada quisque vivo— en el instante de afirmar que se exalta y no oye, cantando desde el entusiasmo. Y luego —la duda, el no creer— le deprime. Por eso sus «ataques» en prosa para defender sus versos, que se defienden solos, por fortuna para el poeta. Así, en el problema de la forma, decreta la muerte de ciertas especies preceptivas, porque el fondo es consustancial a la forma. Hay una forma-fondo del mismo calibre que la realidad cuerpo-alma. Mas en arte —y en poesía, que es de lo que se trata de momento— la forma es el recipiente para presentar otra cosa. (La palabra no es el ser, pero es la casa del ser, para Heidegger.) ¿Que es poco serio beber champán en puchero? Bien. Pero también cabe echar vino nuevo en odres viejos. Y es que lo que se bebe es el vino, no el vaso, como nos advierte la sabiduría popular. ¿No estamos hablando más de lo debido, dedicados al bizantinismo de lo nuevo, de lo viejo, del fondo, de la forma, del mensaje, de la realidad, de la transrealidad, del poema y del transpoema? La palabra es imprescindible, no ya al poema, a la historia, pero como vehículo para llevarle a lo que llamamos el transpoema,

donde hay más evidencias que palabras, aunque gracias a éstas. ¿Vamos a renunciar a las palabras, a las formas, a los medios de comunicación, a los puentes, a las venas? Porque romper las formas puede ser una liberación o una catástrofe. Si lo que se demuele es la cárcel, hay liberación —aunque no libertad, que es otro cantar—; si lo que se salta es la presa, el riego queda anulado por la inundación. Siempre es peligroso dogmatizar en el terreno intelectual desde apriorismos o necesidades. La ciencia ha avanzado porque no tiene manías o prejuicios. Precisamente porque estamos en un proceso, en un fluir, en un cambio. «¡Dios me libre de adoptar posiciones doctrinales! No hay persona en el mundo que dude tanto de sí misma como yo. Si siempre cambio es porque no estoy contento con lo que hago.» (Palabras de Celaya.)

Insistamos sobre el problema de la forma, que es una manera de perfección, mientras no seamos capaces de crear otra nueva, lo que no se logra haciendo cacharritos de los platos bien trabajados. La forma hombre parece que cabe distintas emociones e, incluso, que la forma se afina con el rigor mental y preceptivo. (Todo lo rebelde creador quiere restaurar el orden verdadero sepultado por el tópico y la receta mecánica.) Celaya, que normalmente crea un clima eléctrico y apasionante, prueba de su tensión, no siempre acierta —como cada hijo de vecino—, pues muchas veces lo que dice es más lo que siente que lo que piensa, o sin que lo que siente ahora sea su sentimiento de luego. (Creo, de pasada, que el sentimiento es la materia prima, pero bruta, del pensamiento.) Esa exaltación suya, que le permite alcanzar palabras encendidas, le desparrama, en ocasiones. ¿Por qué esa desazón ante el soneto, que no siempre es encorsetado, o las décimas, que a ratos son impecables? Yo le puedo recordar sonetos impresionantes de hoy —«¿Por qué, decísme, hacia los altos llanos?», o «Como el toro he nacido para el luto»— y versos libres de la más pura tontez, forma deshabitada, espantapájaros. Y es que no van por ahí los tiros. Un poeta verdadero creará o alumbrará poesía donde toque. Incluso añadirá belleza a la verdad y a la justicia, lo que no es malo. Lo que no es permisible es ir a la poesía a explotar técnicas, a repetir a cabeza fría y sin jugarse nada aquí o allá, a bufonear ante el desprecio y el eructo, a limosnear y prostituir el decoro de la pluma. Ya sabe Celaya —y no es un hecho tonto— que hay monarquías democráticas y repúblicas tiránicas. O lo que tanto monta: que las formas no imprimen carácter, aunque compongan la figura, no el saber. Es verdad que no se equivalen camisa y camisa de fuerza, mas yo creo que esto es también logomaquia y armas al hombro. Nuestro único aval son nuestras obras. Forma —vasija— es una cosa y fór-

mula, receta, oficio repetible, otra. (El mismo Celaya dice en este proceso de conciencia y honradez de ir reconociendo a medida que se entiende «No hay «formalismo» —yo diría formulismo—, sino «buenas formas», cuando el poeta arraiga en su pueblo y en su tradición nacional.» Perfecto. No creemos que lo avanzado sea echar las patas por alto y prescindir de toda moral —eso es anarquía y señoritismo—, sino trabajar mejor, más humilde, más respetuoso con la verdad, a la que se accede desgarrado y sin cirineo. No es sino verdad preceptiva lopiana lo de «catorce versos dicen que es soneto». Donde no hay propiedad —sangre de uno— no hay soneto ni poesía ni nada que lo valga, sino copia de externidades. Y eso no es tradición, sino, como diría D'Ors, cochino plagio.)

Poesía y verdad está lleno de problemas, de ventanas al campo, de amorosa pasión. Pero también de reiteraciones, como lo que no se edifica desde los cimientos, sino por acumulaciones momentáneas. A veces aparece Gabriel enrabietado y a la defensiva, y entonces argumenta a zurriagazos, con sarcasmos o epítetos que tienen más gracia verbal que verdadera razón. En el mejor caso, son inoperantes. Precisamente Celaya es, por su torrencialidad, por su incontinencia, por su riqueza —por sus horas posibles para la poesía—, un poeta necesitado de forma, de brida. ¿Para conseguir la eternidad y los demás fantasmas? Para lograr más eficacia. La poesía es, a su modo, una especie de conciencia del tiempo sagrado e irrepetible de cada cual. (No es lo mismo uno que otro —lo incanjeable, el principio de identidad—, ni caben confusiones, aunque los soberbios ignoren que no existe el *yo* sin el *tú*, y que el creador necesita de la criatura que le proclame, que le haga, porque lo solo no existe, no es, es impensable, al menos para mí; la soledad total es la muerte, a la que no se va y se vuelve, de la que no se regresa, en la que se ingresa para siempre; lo provisional es la vida.) Mas era el amor el que regía el sol y los demás astros, en el Dante, no la poesía, que es otra actividad, respetabilísima, si bien no el ombligo del mundo. ¿Por qué no interesa la poesía o se convierte en artículo de primera necesidad? Porque las gentes no pueden leer —o no saben—, azacaneadas como están en mantener en pie el animalejo, esperando —¿por qué?— que llegará un día liberador. La poesía, como toda ocupación atenta, requiere tiempo, que ya no está al alcance de casi nadie. Ya no va quedando ocio creador. ¿Cree el propio Gabriel —para que argumentemos con nosotros, no con frases— que él o yo podríamos hacer poesía si tuviésemos que trabajar en dos o tres oficios para sacar adelante una familia? Ahí le duele el corazón al problema. Sin poesía —aunque peor— se puede vivir; sin pan no se puede pasar. Quien llega reventado de trabajar, borracho de fatiga,

no tiene tiempo para leer a los «poetas-poetísimos» ni a los que no lo son. Lo que quiere decir que la poesía, como tantas cosas, es un lujo, un derroche, un exceso de riqueza vital, mental o dineraria. Y muchas más implicaciones que el tiempo no nos permite tratar. ¿De qué nos quejamos si el *quid* del asunto no es poético, sino político, económico y de justicia? ¿Que no nos lee nadie? Naturalmente. Bastante tiene el hombre actual con sacudirse el temor, con ganar para comer a fin de estar en forma de nuevo. ¿Que es un círculo lo que describo? Y con salida problemática y viril, de la que no anda lejos la muerte, la gran liberadora. Va siendo ridículo que nos consideremos estatuables —todos: usted también, que mira con sonrisita a los poetas— por decir cuatro camelos cuando hay gentes tan bien nacidas como nosotros, cuya fiesta es comer un poco más y que les carguen un poco menos. Por donde supura el mundo no es por la poesía, sino por las vísceras, por la sangre derramada, por las habitaciones sin aire, por las mujeres y los hombres atemorizados, rebarbarizados a conciencia para que suelten más pringue al molturarles. Estamos en la hora final de la humildad o nos vamos todos a paseo, unos contentos, porque descansaremos; otros aterrados, porque no se pueden llevar un seguro para que no les roan los gusanos. Estamos en la noble lucha eterna por la cultura, por la justicia, por la luz. Y siempre se avanza, aunque no lo parezca. Y la poesía está en las vanguardias con el máximo honor. La sangre, el amor y el trabajo han hecho posible un mundo más habitable y vividero. Las «dos cosas» del Arcipreste siguen teniendo vigencia, salvadas en el deseo del hombre de ser feliz. Hoy quizá se escribe poesía, no para el pueblo, sino para conmover la conciencia —o lo que sea— de los que pueden hacer que el pan no sea tan amargo. («Lo importante —escribe Celaya— no es hablar del pueblo, sino hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo.» En fórmula democrática, *del* pueblo, *por* el pueblo y *para* pueblo, a fin de no caer en el despotismo ilustrado: todo por el pueblo, pero sin el pueblo. El *para*, la finalidad, habilita los medios. Yo creo que el problema está en el *para*, pues *quién* canta —sujeto—, *qué* se canta —tema— y *cómo* se canta —forma— quedan mancos sin el destinatario. Todo se hace en función de algo o queda sin objeto, deshumanizado.)

Aunque cueste trabajo proclamarlo, al pueblo le alimenta más el pan y la justicia que nuestros versos, aunque éstos salven el paso del hombre sobre la tierra de animalidad y conviertan la biología en historia, den sentido al caminar del hombre. Hay que liberar el instinto por la cultura, aunque previamente el salvable tenga que vivir. La poesía, hoy, es un diálogo entre quien puede y el poeta —Goliat y David—, a más de una evasión, en algunos cantantes. Escribimos, en

principio, para no anonadarnos en nosotros mismos, para encontrar la luz y darla, como el científico o el obrero logran sus productos. Pedir derechos de excepción —tampoco trato de inferioridad—, leyes morales aparte es, cuando menos, una guarrada. Es decir: trabajamos, somos útiles a los demás en lo que todos, y luego hacemos versos en vez de acumular dinero o poder. El sacrificio —o la cortesía al prójimo— diario del trabajo nos deja hacer versos, de los unos o de los otros, sin que se nos caiga la cara a cachos y sin vivir a costa de nadie. Si no corriésemos detrás de la notita, la coba, la fotografía o la vanidad, podríamos ser ejemplares y tener quien creyese en nosotros. Si Cristo no hubiese tomado su cruz y sangrado su sangre, no hubiese sido el Cristo, sino un impostor.

Como se ve por todo lo que antecede, esto de la poesía es algo perfectamente serio, quizá lo que confiere una significación al aparente ir y venir sin ton ni son de las criaturas. Voy a dar dos testimonios nobilizadores desde fuera de la poesía. El P. Ramón Ceñal (véase CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 124, abril, 1960), siguiendo a Heidegger, escribe: «Porque los poetas, los auténticos poetas, los poetas por vocación, son los que conservan aquella primera patencia del ser revelado en la poesía originaria. Los poetas son los que instituyen los verdaderos nombres.» O lo que es igual: los que aclaran, los que sin crear la naturaleza la inventan, la ordenan, la dan un sentido. Nuestro Ortega, citado por el P. Carro en el mismo trabajo que recomendamos, escribió sobre la poesía: «La poesía vuelve a poner todo en alborada, en *status nascens,* y salen las cosas desperezándose, en actitud matinal, emergiendo del primer sueño a la luz.» (Reléase *Filosofía y poesía,* de María Zambrano.) Las posturas citadas son de dos pensadores serios. Los estetas opinarán de otra manera. Los políticos pedirán banderas. A nadie, llegado a cierto estadio de conciencia, le es indiferente la poesía, la presencia del ser en la palabra original. Celaya escribe, postulando una poesía a la altura del tiempo, del corazón y del decoro, «que la poesía puede ser magia —magia de verdad, sin metáforas—; o sumisión a una situación de Estado o a un partido político por encima de cualquier pretensión estética; o juego; o versión, entre burlas y veras, de un dudoso más allá; o evasión arbitraria; o mil cosas igualmente desconcertantes e inconciliables».

Y valiosas, añadimos nosotros, si el poema está pasado previamente por la vida del poeta y avalado por la conducta. Cuando un hombre vive o muere por algo generoso, automáticamente ese algo se torna sagrado. El fin o los procedimientos quizá resulten secundarios en poesía cuando el poema surge de la necesidad de liberar un ahogo y de encontrar una salida..., o de intentarlo, porque la vida está sometida

a la ley de frustración de la muerte. En el entre paréntesis histórico que es el vivir humano, emparedado por dos misterios —nacer, morir—, se da el poema como todas las cosas de los hombres. Quien es infiel a su tiempo o a su sentimiento, si no es un forzado es un farsante, un fabricador de poemas, no una necesaria vena abierta. ¿Que también la artesanía y la repetición ocasionan objetos hermosos, útiles y hasta necesarios? De completo acuerdo. Mas la poesía es otra canción: un calambrazo eléctrico, un nudo que se desata por dentro de la angustia, una tormenta que se sosiega en riego, un ver más claro, un estar más seguro entre hermanos. Incluso una manera de pensar, porque obedece a una manera de ser, y todo comienza a partir del ser existiendo en el mundo, historificado, criaturizado en hombre. Poesía es, como dice Celaya, vivir lo que se dice. Y revivir, y crear un estado superior en el otro, en cualquiera que llegue y pueda entrar en el poema, abierto a los cuatro vientos.

Si puede ser tantas complicaciones la poesía, y de hecho lo ha sido siempre en la historia, y lo seguirá siendo —¿o somos escalas a extinguir reasumidas en la ciencia y en la creación filosófica?—, ¿para qué no dejamos los programas, que van implícitos en los poemas, y no al revés? Estamos desazonados por la eficacia y la inmediatez. El poema no es para que se reconozca y se premie, sino para la humilde tarea de justificarse en las obras, para servir sirviéndose, para mantener en pie la tan lastimosamente herida esperanza del hombre. Yo no pienso que la poesía sea para unos o para otros, sino para todos —aunque no lo sepan—, desde el momento en que en la claridad, ahondamiento y felicidad del hombre están la claridad, ahondamiento y felicidad de todos los hombres. A veces el peligro, la urgencia, aparecen por un lado o por el contrario, y es preciso continuar manteniendo en esperanza y fe al hombre, el único objeto, principio y fin de lo humano. En nosotros, con nosotros, se salva o se condena todo hombre. Tan importantes, sagrados e irrepsotibles somos todos y cada uno. Por eso la degradación, el dolor, la injusticia, la opacidad en cualquiera de ellos —y la ignorancia, y el hambre, y el fallo de la naturaleza— nos afectan a los demás. Como somos partícipes en la luz y en la inteligencia de los mejores —mejores por azar, lo que debe dar responsabilidad, no petulancia— y nos aclaran y mejoran. El hombre: he ahí el enemigo, se dice. No; sino el único, con el que nos hundimos o sobrenadamos. Por eso hay ciencia, y poesía, y lucha eterna: hasta que convenzamos a los obtusos de que su interés particular es el interés de la comunidad. La poesía, por tanto, está al servicio del bien y del mejoramiento del hombre, con sus medios es-

pecíficos, con la palabra bien nacida —que no es la palabra rosa—, necesaria y de tiempo. Mas ¿qué es el bien para ti o para mí?

Quizá donde Celaya llegue a una mayor precisión —y emoción— sea en el ensayo *Poesía eres tú*. ¿Porque está escrito queriendo entender hasta el fondo, sintiéndose solidario con el pasado y con el porvenir? «Cuando uno considera cuánto debe a sus predecesores y cuánto saber poético hay atesorado en ese lenguaje que uno maneja como si fuera suyo, siente que no es nadie.» O, como dice Goethe, traído a colación por Gabriel: «Si yo pudiera enumerar todo lo que debo a mis grandes antecesores y contemporáneos, no me quedaría mucho en propiedad.» Nadie es nadie a solas, querido Celaya, pero sí es alguien en comunidad, porque vivir es con-vivir. Goethe lleva toda la razón, por que los grandes son generosos y justos. Entonces ¿qué nos queda? Por lo menos, lo que decía el glorioso poeta: «la energía, el empeño y la voluntad». Cuando uno siente que es alguien, nota su dignidad humana, aprende a dar las gracias y a ser humilde. Es verdad que el *tú* y el *vosotros* —y el *ellos*— reconocen, y al reconocer hacen el *yo*. Somos alguien porque no somos casualidad o botaratada biológica. Así la poesía no es nuestra, sino ejercicio de condolencia y conmilitancia por la verdad. Lo que ocurre —y aquí hay un nervio sensible— es que vivimos en un mundo patrimonializado, en el que no tener es no ser. Por ello, cuanta más riqueza privada se acumula, más le parece al tenedor que es. Lo que vemos tan claro en el poema —es de todos— no lo entienden respecto a la propiedad los que tienen. Si se nos dice que la propiedad debe ejercer una función social, ¿por qué no la va a procurar la poesía? Aún andamos por niveles muy a ras de animalidad, y se considera el filete más importante que el poema, lo que no es bueno, aunque resulte más urgente. Por eso —y en ello estamos— hay que rejerarquizar los valores y no llevar al caballo sobre el caballero.

En estos «Papeles para un proceso» —subtítulo que alude a la responsabilidad— tienen un gran interés polémico, suscitador, renovador. Y un toque de prosa espléndido, de garbo y desgarro decidor, de hallazgos estusiastas, de gran tensión anímica y sensitiva. La prosa de Celaya, acostumbrado a la necesidad de la poesía, tiene rigor de perfil, gracia aforística, rostro muy bien acuñado. Quien quiera leer un castellano de pro, espontáneo después de muy bien domado y padecido, con la palabra vivida y no el mal tun tun de lo que salga, que lea estos artículos de Celaya, donde el buen escribir de hoy, la sintaxis del nuevo sentir, tienen un pequeño monumento. Fulge, apasiona y se rompe en tantos toques de luz —¿impresionismo neorromántico?—, suscitaciones y punzadas esta prosa, que hay que pararse a

pensar si se está de acuerdo o no en algunas precisiones. Hay mucho calado, tozudez por amor y convencimiento unamunianos en estas meditaciones —y sangrías— de Celaya, un poco anárquicas y reiterativas, escritas con un envidiable pulso.

(Es de justicia destacar el atento y bien trabajado prólogo de Luciano del Río a *Poesía y verdad.* Y en un aparte, aunque el asunto no sea nada desdeñable: ¿por qué no se cuida la composición de algo tan noble como un libro? En el caso presente hay demasiadas erratas. ¿Es cuestión de ignorancia de los oficios? ¿Lo es de apresuramiento? Pensemos que del naufragio irremediable van a quedar dando cuenta de nosotros —de todos— cuatro libros verdaderos.)—RAMÓN DE GARCIASOL.

ESTE OTRO RUBEN DARIO

El 7 de octubre de 1899, un caballero vestido a la moda de fin de siglo, que se hacía llamar Nebur Darío, alcanzaba a lomos de un borriquillo el caserío de una aldea castellana olvidada entre montañas, Navalsaúz, en las estribaciones de la Sierra de Gredos, no lejos de la ciudad de Avila. El caballero Nebur había hecho el incómodo viaje para presenciar la romería de la Virgen del Rosario, patrona del lugar, pero también, y más principalmente, para ver a una hermosa muchacha de la aldea, a la que había conocido pocos meses antes en Madrid, y de la que se hallaba algo enamoriscado. Cincuenta y siete años más tarde, en mayo de 1956, aquella misma muchacha, que había acompañado como compañero y amante al caballero Nebur —anagrama de Rubén, pues el caballero no era otro que Rubén Darío— durante los últimos quince años del poeta, aquella campesina castellana, Francisca Sánchez, que vivía olvidada del mundanal ruido en la aldea de Navalsaúz, recibía la visita de un poeta y profesor de literatura hispanoamericana, Antonio Oliver, a quien acompañaba su esposa, la poetisa Carmen Conde. Iban a conocer a Francisca Sánchez, ahora una anciana de ochenta años, pero aún erguida y sano el rostro curtido por el sol de Castilla, y a que les hablase de Rubén y de su amor por el poeta. Francisca Sánchez se confió al joven matrimonio, y el resultado de esa visita, y de otras que siguieron, fué que la compañera de Rubén vendió al Estado español el rico tesoro del archivo de Rubén Darío, que durante más de cuarenta años había guardado celosamente en su casita de Navalsaúz. Miles de cartas y papeles de enorme interés para la biografía del poeta y para la historia del modernismo.

Pues bien, lo más importante y tentador de ese archivo acaba de ver la luz en el volumen que Antonio Oliver, poeta y profesor de la

Universidad de Madrid, ha publicado recientemente con el título que encabeza estas líneas, *Este otro Rubén Darío* (1). No es este libro una briografía más de Rubén, una de esas biografías noveladas del poeta, que tanto desfiguran, tópicamente, la imagen auténtica de Darío. Antonio Oliver, profesor e investigador, además de poeta, que se ha especializado en el estudio del modernismo hispanoamericano, no ha dejado de utilizar todo el extenso material biográfico ya publicado sobre Rubén, así las biografías ya conocidas, escritas por Francisco Contreras, por Arturo Torres Rioseco, por Edelberto Torres y por otros muchos. Pero lo que da enorme valor a su libro es el material documental que conserva el Seminario-Archivo de Rubén Darío, que dirige en Madrid el propio autor del volumen que comento, Antonio Oliver. Material muy rico, sobre todo en cartas —cartas de y a Rubén Darío—, de las que Oliver ha publicado en su biografía, sin duda las más interesantes, más de un centenar de ellas. Cartas de poetas españoles —Unamuno, Salvador Rueda, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez— y de poetas americanos —Amado Nervo, fiel amigo siempre de Rubén, José Santos Chocano, Leopoldo Lugones y otros muchos—. Y cartas de mujeres que amaron y admiraron al poeta: de Gabriela Mistral —conmovedores *recados,* como ella gustaba decir—, de Delmira Agustini, a la que Rubén admiró mucho, más que a ninguna otra poetisa americana. Precisamente un capítulo muy rico en la vida de Rubén, que ya había inspirado un libro a Ildo Sol: *Rubén Darío y las mujeres,* se ve enriquecido en el volumen de Oliver con nuevos y curiosos datos. En primer lugar, sobre Francisca Sánchez que aún ha podido contar de viva voz al autor, gracias a una excelente memoria, cosas y anécdotas de Darío. Pero también sobre otras mujeres que pasaron por la vida del poeta, dejando en su corazón una huella más o menos profunda: la americanita Hortensia Buislay, «errante silfo del salto», fina y delicada como un dibujo de Picasso de la época azul; la espiritual y poética Rafaela Contreras, «Stella», con la que casó el poeta el 21 de junio de 1890 en San Salvador, y cuya muerte prematura acaso empujó a Rubén, para olvidar su pena, a los paraísos alcohólicos, de los que ya nunca más pudo librarse; Rosario Murillo, su segunda esposa, «la garza morena», de la que no tardó mucho en separarse, no sin que ella le persiguiese hasta París, pero sin lograr recobrarlo, pues Rubén se hallaba ya ligado a Francisca Sánchez; la misteriosa condesa brasileña que le ofreció su palacio de Río, cuando Rubén llegó a la capital brasileña como secretario de la Delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana; Delmira Agustini, la espléndida poetisa uruguaya, que le escribió car-

(1) Editorial Aedos. Barcelona, 1960.

tas de apasionada admiración —cartas que ahora puede leer el lector en el libro de Antonio Oliver—, casi al borde de la declaración amorosa, que, sin duda, Rubén evitó para no complicarse más su vida sentimental, ya bastante complicada entonces; Fidelina de Santiago, de la que Rubén habla como una «amiga inteligente, graciosa, aficionada a la literatura»; la misteriosa dama argentina que se ocultaba con las iniciales C. E., y otras muchas que harían inacabable la lista.

Pero las novedades del libro de Oliver no se limitan, ni mucho menos, a este sabroso capítulo de Rubén y las mujeres. Las relaciones del poeta con personajes y escritores de su tiempo, de España, de Francia y de América, encuentran en sus páginas nueva iluminación y enriquecimiento. Relaciones con Menéndez Pelayo, don Juan Valera, los hermanos Cavestany, Valle Inclán, Pérez de Ayala, Villaespesa, Antonio de Zayas, los pintores Santiago Rusiñol, Vázquez Díaz —que le retrató con atuendo de fraile— y el belga Henri de Groux y mil otros personajes. Varios capítulos de interés habría que destacar en esta nueva biografía de Darío. Así el de las islas habitadas por el poeta —Mallorca, la isla de Martín García, donde convaleció de una enfermedad grave; la isla de Cardón, frente al puerto de Corinto, en Nicaragua— o el de las Españas que Rubén conoció y amó: Castilla, Cataluña, Andalucía, Asturias, tierras vividas entrañablemente por el gran poeta de América.—José Luis Cano.

Manuel Rojas: *Mejor que el vino*. Empresa editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1958, 265 págs.

Novela del amor o de la realidad amorosa, sin idealismos convencionales, pero al mismo tiempo sin caer en torpes designios; libro bastante infrecuente, casi un estudio de sociología erótica, en el que sobre la base de las experiencias de los protagonistas lo que predomina son las reflexiones de los personajes, bajo la segura dirección del autor y la prosa llana de éste. Manuel Rojas se muestra en este libro tan alejado de las narraciones edulcoradas como de la proclividad malsana de algunos autores que un tiempo fueron famosos entre nosotros. La preocupación por no hacer subliteratura, tratando de un tema tan peligroso, parece habérsele impuesto férreamente al autor, que no se permite ninguna excepción, ningún cántico de exaltación carnal, a pesar de haber sacado el título de *El cantar de los cantares*.

Con un estilo personalísimo, nada «literario», hecho a base de un buen dominio del idioma, sin pretensiones metafísicas, todo va saliendo en estas páginas como las volutas de humo de un cigarrillo: porque

sí, porque las cosas en este mundo son así. A veces encontramos párrafos larguísimos, que al principio dan una impresión de penuria expresiva, y, sin embargo, son premeditados, acaso el único efecto buscado por el autor: estilo y contenido se corresponden perfectamente.

En esta llanura de la vida, el amor aparece como una fuerza nada despreciable, como una necesidad, con sus recompensas y tristezas, con sus miserias y sus ilusiones. Nada de moralismos fatigosos, ningún héroe en un sentido o en otro, pero al mismo tiempo una alta moralidad, una aguda conciencia del valor humano: en sordina, pero firmemente, esta novela es un canto al amor humano, a toda la vida del hombre, en lo que tiene de hecho elemental, pero también de esfuerzo creador: eso que se llama amor no es un don gratuito, sino que hay que ganarlo.

¿Tendré que decir que sin propagandas y sin dogmatismos esta novela es profundamente democrática? Acaso sólo en Hispanoamérica, o en ciertas comarcas de ella, se pueden escribir libros como éste, de clarísima aspiración y logro artísticos, democráticos como una emanación de la tierra, es decir, en un sentido que trasciende lo político, y acaso por ello sin apariencias de combate. A mí algunas de estas novelas hispanoamericanas me suelen producir una impresión de atalaya de la vida humana, como si los autores, tras echar un vistazo de poderosa intuición, iniciasen un matiz de despedida. Algo de tristeza hay en esta actitud, porque es mucho lo que se abandona, o parece abandonarse, es decir, la ejemplaridad humana, el orgullo de toda una tradición; pero el resultado final no es nunca pesimista, porque la novela está impregnada de cariño por la criatura humana y porque, en definitivas cuentas, a pesar de todos sus defectos y contingencias, no hay por qué ocultar, el hombre, este vulgar Aniceto Hevia, protagonista de *Mejor que el vino,* que medita sobre sus experiencias, renuncia y se consuela, trabaja y ve pasar los días; el hombre es la máxima creación del hombre. Parodiando a Gracián, podríamos decir que más valen hombres que príncipes. Es decir, cortarse las alas, acaso para volar más alto. Lo que parece dominar en Manuel Rojas, a través de sus páginas, es un sentimiento de comprensión: ni se irrita ni se entusiasma; narra simplemente, con velada emoción.

En cuanto a la acción novelesca, no existe, o no tiene importancia: es errabunda, como los personajes, por aquí o por allá, ¿qué más da? Sin embargo, esto no nos debe engañar: el libro, como tal creación artística, está calculado, medido y vuelto a meditar. Y no sé, no sé;

me queda la duda de si esta novela no será también una admirable creación de laboratorio, en que el amor, o por lo menos algunos de sus protagonistas sociales, no estarán pintados con idealismo, es decir, justificados, según otros módulos que los corrientes. Acaso la justificación del instante, que siempre es pasajero.—ALBERTO GIL NOVALES.