

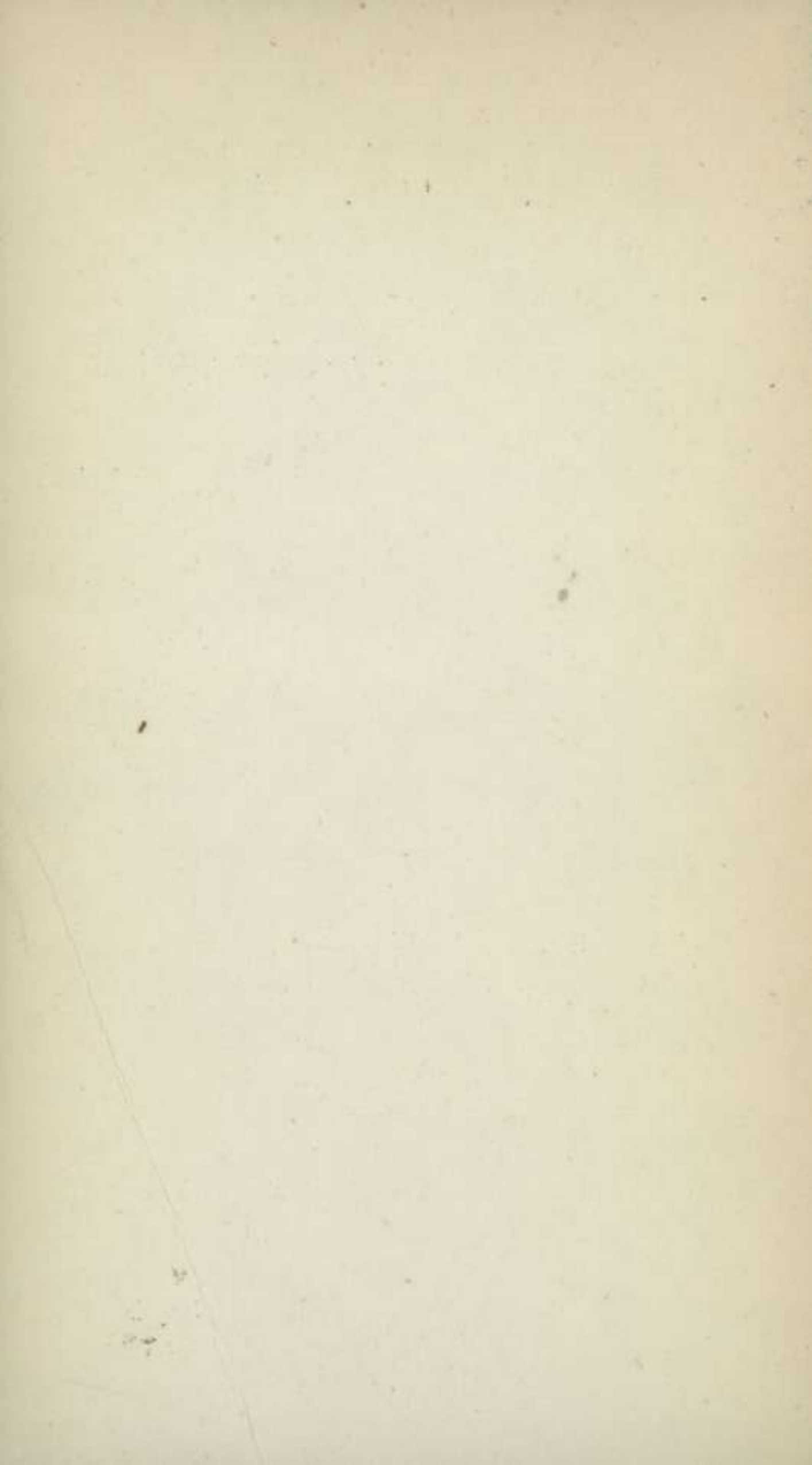
# COMO NACE EL POEMA

*y otros ensayos y notas*

M. MANENT

ENSAYISTAS HISPÁNICOS · AGUILAR









M. MARTÍ  
ENSAYISTAS HISPANICOS

---

COMO NACE  
EL POEMA

Y OTROS ENSAYOS Y NOTAS

COMO NACE EL POEMA

Y OTROS ENSAYOS Y NOTAS



ESSAYS IN HUMANISM

---

COMO NACE EL POEMA

Y OTROS ENIGMAS Y MISTERIOS



M. MANENT

NOTA PRELIMINAR

# COMO NACE EL POEMA

*Y OTROS ENSAYOS Y NOTAS*



AGUILAR

---

MADRID - 1962

M. MARTÍN

COMO NACE  
EL POEMA  
Y OTROS ENSAYOS Y NOTAS



NÚM. REGISTRO: 322-62  
DEPÓSITO LEGAL. M. 6289-1962.

© AGUILAR, S. A. DE EDICIONES, 1962.

*Reservados todos los derechos.*

---

Printed in Spain. Impreso en España por  
Gráficas EMA, Santa Alicia, 25, Madrid.



## NOTA PRELIMINAR

**A** excepción del comentario sobre *Memory*, de Walter de la Mare, los trabajos que integran este libro fueron publicados en revistas o, en su calidad de prólogos, formando parte de otros volúmenes.

El tema del título se estudia especialmente en los tres primeros ensayos, pero se comenta también en algunos pasajes de las críticas sobre poesía que forman la mayor parte del volumen (por ejemplo, en las notas relativas a la obra de Dylan Thomas).

Me figuro que los ensayos y notas sobre poetas catalanes podrán ser útiles a los lectores que, desconociendo la lengua, deseen explorar esta zona de la poesía hispánica. La excelente antología de Paulina Crusat y el volumen dedicado a la obra poética de Carles

Riba, con bellas traducciones castellanas de Rafael Santos Torroella, descubrieron a muchos lectores un sector poco conocido de la lírica contemporánea. Carner, Guerau de Liost, Riba, Pons y otros poetas de lengua catalana pueden situarse entre los más altos nombres de la poesía europea de nuestro tiempo. Con los comentarios reunidos en el presente volumen quisiera contribuir a su mayor conocimiento en los países de habla castellana, insistiendo modestamente en la línea iniciada por Paulina Crusat y por el libro de homenaje a Carles Riba.

Algunos de los trabajos del presente libro fueron originariamente escritos en catalán. Los siguientes han sido traducidos por María Dolores Raich, a quien agradezco su pulcra labor: "La poesía de Jacint Verdaguer"; "Prólogo a las Eucarístiques de Verdaguer"; "Arbres" (de Carner); "Prólogo a la obra poética de Carner"; "Carles Riba"; "Nota sobre Josep Sebastià Pons"; "Tomás Garcés: El senyal, El caçador"; "Imitació del foc, de Rosselló-Pòrcel"; "Pierre Motin"; "Rilke: Cartas"; "Nota sobre un libro de Walter de la Mare"; "Prólogo a una Antología amorosa".

Los demás trabajos escritos originariamente en catalán han sido traducidos por el autor. Son: "Prólogo a La ciutat del Temps"; "Guerau de Liost"; "Carner, intérprete de la poesía china"; "Tomàs Garcés: El somni"; "Epipsychidion, de Shelley"; "El Renacimiento, de Walter Pater".

M. M.

# I

## COMO NACE EL POEMA



WARC

Reservada

... en el mundo, en particular la  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por

Margall que pensaba que la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por  
... de la literatura y de la poesía, por

Riba, con todas sus traducciones castellanas de Rafael Santos Torralba, descubriera a muchos lectores su valor por su calidad de la lírica contemporánea. *Coronar, Guerra de Libia, Ríca, Páez* y otras partes de la época catalana pueden citarse entre las más altas muestras de la poesía lírica de estos tiempos. Con las que preceden en el presente volumen que sirven como introducción a su mayor conocimiento en los países de habla castellana, insistentemente y también en la *Dona* iniciada por Paulina Cruzat y por el libro de homenaje a Carlos Riba.

Algunos de los trabajos del presente libro fueron originariamente escritos en catalán. Los siguientes han sido traducidos por María Dolores Riera, a quien agradeceré su buena labor: "La patria de Jacint Verdaguer"; "Prólogo a los *Paralelos* de Verdaguer"; "A-hora" (de Cruzat); "Prólogo a la obra poética de Cruzat"; "Carlos Riba"; "Nota sobre Josep Soler i Pons"; "Tomas Garcia: El rey, El rey"; "Imitación del *los*, de Roselló-Pons"; "Patria Nueva"; "Ritmo Catalán"; "Nota sobre un libro de Walter de la Mare"; "Prólogo a una *Antología* amorosa".

Los demás trabajos son originariamente en castellano han sido traducidos por el autor. Son: "Prólogo a *Los días del Tiempo*"; "Guerra de Libia"; "Coronar, interpretación de la poesía lírica"; "Tomas Garcia: El rey"; "Epigramas, de Shelley"; "El *Revolucionario*, de Walter Pater".

## LA POETICA DE MARAGALL

### I. INSPIRACIÓN

SERÍA interesante estudiar metódicamente las ideas de Maragall sobre la poesía, en particular las que se refieren al mecanismo de la inspiración o, por decirlo con fórmula que le hubiera sido más grata, al misterio de la creación poética. Maragall insistió en el análisis de estos temas en un par de enjundiosos escritos—"Elogi de la poesia" y "Elogi de la paraula"—y también en los prólogos a las poesías de Josep Pijoan y Francesc Pujols, en el prefacio al *Glossari* de Xènius y en diversos artículos y cartas, especialmente en las dirigidas a Eugeni d'Ors y a los dos mencionados poetas.

Maragall, que procedía por intuiciones, por "estremecimientos desligados", no era un pensador sistemá-

tico. No hay, pues, que buscar en sus teorías una rigurosa coherencia y precisión, si bien es verdad que en el decurso del tiempo las fue perfilando, desplegando y subrayando con la noble pasión que le caracterizaba, y repitió y aclaró de un escrito a otro los principios que consideraba básicos, derivados, sobre todo, de su experiencia. Este fundamento casi único de sus ideas sobre la psicología de la creación poética explica precisamente su limitación. Los poetas y los filósofos que han teorizado sobre poesía se dividen en dos grupos antagónicos: los que admiten la existencia de la inspiración y los que la niegan; pero hay gran diversidad de teorías sobre el mecanismo de la inspiración, considerada desde la oscura cueva de su origen hasta las misteriosas operaciones que determinan el nacimiento y la estructura de la composición poética. Las relaciones entre la intuición creadora y el poeta son muy variables, y por eso es arriesgado elaborar, como hizo Maragall, una teoría basada casi exclusivamente en una experiencia única.

Con todo, sus ideas son amplias y menos extremas de lo que cabría esperar. Resultan, en conjunto, matizadas, equilibradas; distinguen claramente entre las soluciones ideales y la realidad práctica, y en muchos puntos coinciden con las conclusiones de los investigadores actuales que más sutilmente han analizado —basándose en la varia experiencia de los poetas— los procesos de la intuición creadora: me refiero sobre todo a Brémond, Maritain, John Press y Eliot. Incluso en los que sostienen principios más opuestos a los de Maragall, cabe hallar curiosas concordancias e inesperadas afinidades de juicio.

Miguel de los Santos Oliver, que escribió sobre Maragall unas páginas inolvidables, dice que los "Elogis" de la palabra y de la poesía no debieran integrarse en una simple teoría estética: ante todo, es preciso ver en ellos una *ética*, una norma de con-

ducta. Oliver halla una estrecha relación entre la pureza de espíritu propugnada por el poeta y su teoría de la palabra viva; pero, si bien es cierto que en el pensamiento de Maragall las realidades espirituales se enlazan a menudo y tienden a confundirse en un movimiento de ascensión, no creo que pequemos de desleales a la intención fundamental del poeta si consideramos primordialmente sus reflexiones sobre poesía y forma como una teoría de estética literaria.

La teoría maragalliana de la inspiración se aúna íntimamente, como es natural, con el concepto que tiene el poeta de la poesía. Para Maragall, la poesía es "el ritmo de la creación vibrando a través de la tierra en la palabra humana", es una restitución religiosa de la belleza del Universo reflejada en la emoción del hombre. Y si el supremo don natural del hombre es la palabra, "la maravilla mayor del mundo porque en ella se abrazan y confunden toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de nuestra naturaleza", la flor suprema de la palabra es la poesía; ésta es un estado excepcional, un "estado térmico" del lenguaje. El verso "es el único lenguaje verdadero del hombre".

¿Cómo brota—según Maragall—la poesía? Accidentalmente, sin pensar. El poeta debe tener paciencia, ha de aprender a esperar el inconfundible escalofrío, la imperativa voz interior que le dice: "¡Ahora!" Maragall subraya este principio de una indispensable pasividad en el poeta, pero admite también la posibilidad de ciertos estímulos. A veces, la búsqueda, el deseo de la poesía puede, según él, resultar favorable a la inspiración. La tesis no es, pues, tan exclusiva como pudiera creerse a primera vista. La general experiencia indica que la inspiración es intermitente, caprichosa, muy difícil de provocar; sin embargo, muchos poetas han experimentado la eficacia de los estímulos internos e incluso de los recursos exterior-

res. Si recordamos a los ingleses, veremos que Keats se puso solemnes vestiduras de bardo y coronóse de laurel para que la inspiración le fuese propicia; Addison solía buscar el estímulo del vino; Coleridge acudía al opio; las libaciones de Byron consistían en vino del Rin y agua carbónica y, además, el poeta completaba el rito con bizcochos; Housman prefirió la cerveza, Auden el té; y Walter de la Mare fumaba continuamente mientras escribía. Así, pues, la inspiración puede ser cortejada. Maragall lo admitía, un poco a su pesar.

Cuando la intuición creadora empieza a germinar, la actitud del poeta, según Maragall, no debe ser únicamente pasiva; admite entonces la acción de la voluntad y de la inteligencia, pero sólo en sentido negativo: es menester que la primera reprima todo deseo prematuro de expresión y que el entendimiento sepa "conocer las palabras vivas entre el tropel de las que el deseo de hablar puede haber impuramente evocado".

Este principio, formulado en el "Elogi de la poesia", se confirma y amplía en una carta de Maragall a Eugeni d'Ors (28 de junio de 1909), en la cual el poeta añadía que en el acto de la creación poética jamás puede admitirse un momento crítico positivo. "¿Cómo diría ahora en once sílabas que el sol dora las cumbres del Montseny? Esto, nunca. Esto nunca será poesía". Y, una vez pasada la "fiebre divina", es preciso dejar intactas las palabras de ella surgidas. Estas son, para Maragall, sagradas. "¡No las toquéis!" Toda revisión de un texto poético sería, pues, contraria a las leyes profundas de la inspiración, traicionaría el estado de gracia sin el cual no hay poesía.

Aquí Maragall disiente de Maritain, John Press y Robert Graves, que creen en la necesidad de una fase consciente en la creación poética: esta actividad deliberada ha de interpretar y desplegar el don inicial de



la intuición creadora. Shelley afirmó que toda poesía es inferior al contenido de la inspiración; en cambio, Claudel opinaba que la inspiración ofrece al poeta tan sólo una visión parcial y que el intelecto debe interpretar "aquella llamada o palabra enigmática e informe". Maritain considera que el ejercicio de la "razón operativa", obstinada y sagaz, no es una actividad incompatible con la humilde receptividad del poeta en el momento creador. "La inspiración—escribe—requiere la constante atención de una mente purificada, la tarea racional de la *virtud de arte* y toda la lógica, la agudeza, la contención y el autodomínio de la inteligencia operativa. Creer que la inspiración ha de excluir a la inteligencia y hacerse cargo por sí sola de la obra es una ilusión parecida a la de los *illuminati* en el orden místico. Este intento de abandonarlo todo a la pasividad de la inspiración originó los éxtasis ilusorios y las esperanzas que los surrealistas cifraron en la escritura automática". Maritain cree que esta elaboración consciente promueve nuevas claridades de intuición poética. Es—dice—un esfuerzo de suprema lealtad a la propia inspiración y *puede reanudarse incluso al cabo de años*. En este punto, la discrepancia con Maragall es, pues, profunda. Pero otras veces la tesis de Maritain converge claramente con la teoría maragalliana. Como uno y otro conceden la primacía a la inspiración, Maritain admite también que cuando la intuición poética pasa, en menor o mayor medida, a la obra, ésta existe y nos habla, aun cuando sea imperfecta y proceda de un hombre que la haya compuesto con mano temblorosa. Es como cuando Maragall se refiere a las palabras incompletas, y acaso no suficientemente bien cantadas, que acompañan a otras en las cuales resplandece inequívocamente la inspiración.

Press, el autor de *The Fire and the Fountain*, que tan sutilmente ha investigado el incierto e intrigante

proceso de la creación poética, coincide con Maragall cuando afirma el predominio de una facultad clarividente, aunque alejada de la inquietud y la fiebre del intelecto despierto, en el momento de la composición; y difiere de él al admitir una acción deliberada y positiva del poeta, el cual—dice—“debe saber pasar de la más profunda pasividad a la actividad más furiosa”, y también al aceptar aquella afirmación de Lamb, tan concorde con los principios de Valéry sobre la poesía y el sueño: “El poeta sueña despierto; no es poseído por el tema, sino que lo domina.”

En su obstinado respeto a las palabras “sagradas” surgidas en un momento de fiebre creadora, aunque sean incorrectas y acaso discordantes, Maragall se mostró más romántico—o, si queréis, más platónico—que el romántico Wordsworth. El poeta inglés creía, como Maragall, que “la poesía es un fluir espontáneo de sentimientos poderosos”, pero consideraba indispensable la “virtud de arte”, el paciente trabajo que perfecciona la espontaneidad originaria. “He de repetir aún—escribía en 1831 a un amigo suyo, poeta mediocre—que la composición de los versos requiere muchísimo más *arte* de lo que cree la gente; y en esto el éxito absoluto depende de innumerables minucias... Milton se refiere al “fácil fluir del verso no meditado”.

Sería inconsiderado, falso y odioso decir que esta afirmación encierra un sentimiento ficticio; pero, de hecho, tampoco es una *verdad* susceptible de ser creída al pie de la letra, aparte que más bien tiende a desorientar. Podría indicaros quinientos pasajes de Milton en los cuales no se ha escatimado el trabajo, y un millar más en que hubiera resultado muy provechosa una elaboración más cabal.”

En este aspecto, Wordsworth es el anti-Maragall; pero, por otra parte, escribió muchos versos que recuerdan los temas y el tono de nuestro poeta, espe-

cialmente cuando canta la gloria del Universo contemplado en la infancia o cuando evoca la paz y el misterio de las grandes montañas. En el concepto del lenguaje y en la repulsa de toda dicción poética artificiosa, hallamos otro punto de contacto entre Wordsworth y Maragall.

## 2. FORMA

El autor del "Elogi de la poesia" anticipó en varios años la teoría de la "poesía pura" desarrollada por Brémond en dos libros discutidísimos. Lo cierto es que también Croce se distinguió por su esfuerzo en separar rigurosamente *poesia e non poesia*. Estos críticos quisieron analizar la esencia de la poesía como si se tratase de un cuerpo químico, separándola de las estructuras racionales o afectivas que en ella se mezclan.

Asimismo, Maragall opina que el poeta debe desinteresarse de todo lo que no sea *forma*, buscar una emoción puramente estética, sin mezcla de intereses—piedad, amor o justicia—en el sentimiento de la belleza, ya que "el arte y la poesía traen en sí mismos su propia nobleza, justicia y piedad, su propia eficacia". Con el equilibrio que es la nota característica de las meditaciones maragallianas, el "Elogi de la poesia" ofrece al punto un correctivo a la rigurosa tesis de la poesía pura. "El poeta puro—dice—, la obra maciza de poesía, no existen sino en aquel ideal que hemos de ponernos siempre delante para ir acercándonos a él indefinidamente". Maragall observa en las creaciones máximas de los mejores poetas precisamente los elementos que repugnan a su concepto ideal de la poesía: la preparación deliberada de la obra y el concurso de preocupaciones y sentimientos—religiosos, patrióticos, sociológicos—susceptibles de empañar la contemplación inspirada y espontánea, por ser extraños a la pura emoción artística y al senti-

miento de la forma. Los halla en Píndaro y Virgilio, en la *Divina Comedia* y en los románticos franceses, en Schiller, Baudelaire y los parnasianos. Pero Maragall reconoce que estos elementos "impuros" son, en la realidad humana, indispensables para la gestación poética. La poesía nace—dice el poeta—entre impurezas, y hasta la flor suprema del verbo humano, el verso, no es más que una forma imitada, una pueril cantilena que se transforma imperceptiblemente al correr de los siglos.

Las reflexiones de Maragall sobre la forma poética tratan, naturalmente, de dos elementos principales: el lenguaje y la estructura. Gran parte de sus críticas se enderezaron a la textura verbal; propugnaba para la poesía una lengua parecida a la que prefirió Wordsworth, la de los hombres "de vida humilde y rústica". Maragall decía: "Aprended a hablar del pueblo... Aprended de los pastores y marineros". La defensa de una lengua sencilla y directa no implicó nunca en sus reflexiones un prejuicio favorable a la ignorancia, a la indigencia espiritual. Quería que el poeta fuese el hombre más sutil y más culto de la tierra, a condición de saber olvidar, en el momento de expresarse, todo cuanto no fuera su emoción pura y la revelación de la forma. Pero el tema se enlaza con la teoría de la "palabra viva", que será objeto de la última parte de estas notas. Quisiera, ahora, referirme a otro aspecto del propósito simplificador que anima los escritos de Maragall: su concepto de la estructura poética.

Si el lenguaje es la forma del pensamiento y de la emoción, la arquitectura, la métrica y el ritmo de la composición poética serán la "forma de la forma". En la época de Maragall se observaba en Cataluña una curiosa aversión a las innovaciones en la forma poética, tenidas por malsana tendencia a la afectación y al artificio. Hallamos este sentimiento en críticos como Yxart y Lluís Via; llegó a negarse la posibilidad de

aclimatación catalana del alejandrino francés y consideróse el soneto más bien como un pretexto para inútiles filigranas que como una forma rica en verdaderas posibilidades poéticas. Maragall no fue ningún gran experimentador en este aspecto. Tal vez participó un tanto de los prejuicios contrarios a las innovaciones métricas deliberadas, no surgidas de la presión emotiva del poeta en el momento creador. Hizo, es cierto, un admirable esfuerzo por adaptar la música del hexámetro griego; también al escribir "La sardana" le preocupó la cuestión del ritmo, de un ritmo imitativo, pero no podemos incluirle entre los creadores de nuevas formas métricas, como, por ejemplo, Víctor Hugo. Con todo, sus teorías sobre la aplicación de la métrica tradicional y sobre las formas libres son admirablemente matizadas.

El reconocimiento de la unidad de materia y forma en poesía es hoy un concepto generalmente admitido, pero en tiempos de Maragall no todos los teorizantes lo aceptaban. El lo formuló con bella economía: "Poesía, propiamente hablando, no es más que la forma, el verso. La poesía no está en lo que se dice, sino en el modo de decirlo; o mejor, en poesía forma y fondo son una misma cosa". Tal es exactamente lo que escribió Raïssa Maritain en lenguaje más filosófico: "El sentido poético va substancialmente ligado a la forma, es inmanente al organismo de las palabras, inmanente a la estructura poética como conjunto". Y es también lo que escribió Ker: "Forma poética viene a significar, simplemente, la propia composición; ésta, como cosa individualizada, es toda forma; lo que en ella no es forma no es poesía".

¿Cómo surge, según Maragall, en el espíritu del poeta, esa misteriosa unidad del tema y la expresión? Entraña fundamentalmente una correspondencia, una afinidad íntima con el ritmo de las cosas, con el "ritmo claro del Universo". No es de extrañar, pues, que Ma-

ragall vea la palabra rítmica precediendo a la "idea" (es decir, precediendo a la materia, al "tema" en sentido estricto). Dice que la palabra, al acudir sólo por el ritmo, se trae impensada la idea. E insiste aún, destacando el principio en letra cursiva: "*En poesía, el concepto viene por el ritmo de las palabras*". Quizá la teoría maragalliana se le antojó paradójica a algún lector cuando hizo su aparición en el "Elogi de la poesia", pero la experiencia de más de un poeta la confirma. Ya Schiller habló de un "estado musical" que en él solía preceder a la idea poética, y Eliot coincide también con esta teoría cuando dice, casi con palabras idénticas, que una poesía o un pasaje poético pueden comenzar con un ritmo, tras el cual siguen la idea y la imagen. Entre los que han experimentado esta precedencia, esta sugestión de una cadencia previa a la irrupción de la inspiración ya verbalmente articulada, cabe citar también a Goethe, Spender y Graves.

Para Maragall, como hemos visto, la palabra es poética cuando su ritmo corresponde al ritmo profundo de las cosas. No le hubiera desagradado la tesis según la cual el "ritmo formativo" de la composición se asocia con la vertiente nocturna del alma, con el sueño, la tiniebla, los sueños y los recuerdos a un tiempo profundos y lejanos: en más de un pasaje aludió Maragall al subconsciente como fuente última de poesía. Pero, más que al ritmo captado en los nebulosos recuerdos del alma, prefirió referirse, como el profeta David, al ritmo del cosmos, al "ritmo claro del Universo". Por maravillosa que sea la palabra humana, ¿podrá su latido reflejar la gloria, el misterio, el aliento de las cosas, enormes o ínfimas, que revelan la gran Presencia? Maragall proclamó con vehemencia la suprema dignidad de la palabra, pero, según hemos visto, empleó términos menos entusiastas al referirse a la métrica tradicional, a la herencia de

música abstracta en que se ha encarnado, en gran parte, la poesía. Su alusión es de una ternura y una belleza patéticas: compara al pegadizo tonillo de los colegiales las formas prestadas que ha de usar el poeta si no quiere improvisarse una forma para cada momento de inspiración. Se diría que, por su ansia de espontaneidad, naturalidad y pureza, Maragall había de inclinarse resueltamente, como ciertos líricos modernos—desde Lawrence hasta Eluard—a las formas poéticas libres, que parecen más susceptibles de adaptarse a la emoción ondulante y varia. Pero, con el sentido común que suele acompañarle en sus exploraciones más osadas, Maragall no rehúsa los moldes tradicionales, ni los considera, por otra parte, intangibles. Piensa que, para aceptar una sumisión escrupulosa a estas estructuras clásicas, sería, ante todo, menester dilucidar “hasta qué punto las diferentes formas de la métrica usual son ya en sí inspiraciones del ritmo natural en el sentido poético del hombre, y, por tanto, como leyes naturales del canto poético, lentamente evolucionando en el tiempo según el genio de cada lenguaje” o si son simple rutina y convencionalismo. Gracias a su fina intuición, Maragall entreveía una realidad confirmada por la prosodia: la posible adecuación de determinadas formas poéticas a las secretas leyes de un ritmo natural, persistente más allá de los países y los siglos, como el de los grupos silábicos de 4, 8 y 16, que Ker calificó de “ritmo natural de la condición humana”, porque es el de todos los aires y danzas populares. Lo hallamos en Plauto y en el latín medieval; fue imitado en Francia; y, apenas introducido en Inglaterra (donde lo denominan *common metre*), convirtiéndose en una de las formas métricas predilectas de los ingleses, que persiste aún hoy día. Es el ritmo de ciertos himnos de San Fortunato:

*Crux fidelis inter omnes, arbor una nobilis...*

que tantos pueblos han adoptado para la poesía anónima.

La intuición maragalliana apreció también en la tradición métrica una lenta evolución, debida a “pequeñas invenciones que van quedando en ella y pequeños desprendimientos que van quedando en el olvido”, anticipando así una ley después aclarada y formulada por Vossler. Este filólogo refirióse a la continua tensión entre lo que él llama el aspecto *formal* y el aspecto *significativo* del ritmo de la lengua. Demostró que el ritmo formal, cristalizado ya por su uso en los versos, se altera (conscientemente o no) cuando así lo exige una presión psicológica en el poeta; entonces el ritmo formal—el molde abstracto brindado por la tradición—se torna súbitamente *significativo* y pasa a ser “ritmo de sentido o de valor psíquico”. El filólogo propone un ejemplo de María de Francia cuando ésta, quebrando la regular alternancia de elevación y depresión en el acento que, según Vossler, es una ley relativamente constante en el verso de las lenguas románicas, escribía :

*Les brebiz senz guárde trova:  
úne en ocist, si l'en porta.*

Esta presión psicológica es la que determina, en la teoría de Maragall, la “palabra fuerte que rompe el molde”. Encontramos un ejemplo, no ya de un simple cambio de ritmo, sino de una inesperada ruptura métrica, en la quinta estrofa de los “Goigs a la Verge de Núria”. De improviso, surge un verso decasílabo, único en la poesía en cuestión :

*la mirada blavosa dels estanys  
(la mirada azulada de los lagos)*

que quiebra la regularidad de los heptasílabos. El poeta experimentó una irresistible presión ante el color de las mansas aguas pirenaicas, y donde un lírico más atento al efecto global de la composición—un Carner



o un Alcover—habría sacrificado el adjetivo o acaso escrito: “l'esguard blavós dels estanys” (1), Maragall prefirió aquella anormalidad métrica, porque, en el momento creador, la “palabra fuerte” surgióle mezclada con la inesperada estructura.

### 3. PALABRA VIVA

La palabra fuerte, la palabra viva. ¿Cuál es exactamente el sentido de esta teoría de la palabra viva? Los tres ejemplos propuestos por Maragall en el “Elogi” son en extremo significativos. Tanto el pastor pirenaico que muestra el camino, como la niña que, también en las altas sierras, señala la noche estrellada, o el marinero cantábrico invitando a un compañero a contemplar la majestad del sol poniente, todos, fijémonos bien, pronuncian su respectiva “palabra viva”—“Aquella canal...”, “Lis esteles...”, “Mira...”—, no precisamente en la intimidad de una estancia, sino en la belleza libre y aireada de un escenario natural. Maragall dice que estas palabras “traen un canto en sus entrañas, porque nacen en la rítmica palpitación del Universo”. En los tres ejemplos, la fuerza y la vida de la palabra proceden, creo yo, del contraste entre la Naturaleza callada y grandiosa y el misterio del frágil signo humano que, con son huido pero pletórico de sentido, la articula y revela. Es, expresándolo con fórmula maragalliana, “la Naturaleza sintiéndose a sí misma”. Y Maragall, en su memorable “Elogi”, procuró evocar líricamente el marco en que la palabra breve y clara debía condensar su máxima energía de revelación y de sentido. Pero sin el previo escenario, sin su contexto cósmico, la palabra no hubiera sido tan “viva”.

---

(1) “Esguard” y “mirada” son vocablos sinónimos en catalán, cuya única diferencia estriba en el género, masculino el primero y femenino el segundo. (N. de la T.)

Los ejemplos propuestos por Maragall en el "Elogi de la poesia" son versos de la *Divina Comedia*; pertenecen, pues, a una forma de lenguaje más "gramaticalizada" que las tres expresiones del otro "Elogi", en las cuales, como hemos visto, la palabra puede ser breve y escueta, y adquiere su expresividad profunda, por no decir reverencial, porque brota directamente del misterio de la realidad creada y se confunde con su ritmo. Este contacto es el que postula Maragall como condición esencial de la poesia. Todos sus vituperios contra la dicción artificiosa y la construcción voluntaria de la composición poética—el querer hacer la poesia en lugar de dejar que la poesia "se haga en nosotros", como escribió a López-Picó, con motivo de su primer libro—, provienen de su aversión a un lenguaje muerto, en que la palabra parece reflejar cada vez más confusamente la realidad por ella expresada y, despojándose de la íntima creatividad que la hacía apta para revelar la belleza transhumanada, tiende a ser más limitada y autónoma en su condición de signo, más matemática, por decirlo así, incapaz ya de unirse al "ritmo claro del Universo".

Si consideramos los ejemplos del "Elogi de la poesia", observaremos que lo que aprecia Maragall en los versos de Dante—de lenguaje tan gramaticalizado, tan al margen de todo balbuceo—es precisamente una calidad de emoción semejante a la que hallaba en las palabras del pastor, del marinero y de la pequeña mendiga de "Lis esteles". En el lenguaje del poeta florentino, Maragall buscaba el mismo impulso de aquellas expresiones simples, brevísimas. Freud dijo que, en los sueños, el subconsciente actúa mediante mutaciones de imágenes, sin las conjunciones sintácticas que son la esencia de la lógica y la parte más gramaticalizada del lenguaje: "No reconoce ningún *por qué*, ningún *por tanto*, ningún *pero*". Idealmente—aunque, claro está, sólo idealmente—, la palabra

viva de Maragall tendería a las formas elípticas de una lengua así, rezumando los colores de la realidad, pero expresándose con simplicidad fascinada, que apenas requiere el soporte de las conexiones gramaticales y lógicas. No es, sin embargo, una tendencia puramente interjeccional y *vocativa*, como pretendía Eugeni d'Ors. Cuando el pastor levanta el brazo y, señalando el camino por donde se desliza el agua de los ventisqueros, dice simplemente: "Aquella canal...", hay en los dos vocablos una pura emoción nominativa, que confunde plenamente el signo con el objeto, que lo destaca y, por decirlo así, lo acaricia en su límpida unicidad. Es *aquella* canal, y sólo aquella; el adjetivo subraya su singularidad existencial, se adapta como un translúcido atavío, y el sustantivo posee en abundancia toda la "majestad substancial" apreciada por Baudelaire. Y, sin embargo, no imaginamos en el poeta Maragall, el gran ensalzador de la palabra, aquel júbilo sensible que hallaba Rimbaud en sus extraordinarios ritmos y en "la articulación delectosa de las palabras"; no nos lo imaginamos saboreando, paladeando los sonos de la lengua poética y poniendo las palabras de perfil. En la breve frase del pastor, como en los momentos más logrados de la poesía maragalliana, la palabra es un puro cristal; se borra, por decirlo así, al revelar el objeto; no nos fascina el signo, sino el objeto en su avasalladora realidad:

*Un gran sospir travessa el dormir d'ella  
com una onada el mar...*

*(Un gran suspiro surca el dormir de ella  
como una oleada el mar...).*

## MARITAIN Y LA INTUICIÓN CREADORA

**E**L autor de *Art et Scolastique*, que ha estudiado en diversos libros la poesía y el arte, no nos había dado aún sobre estos temas ninguna obra tan extensa y sustanciosa como *Creative Intuition in Art and Poetry* (Bollingen Series. Pantheon Books, Nueva York) (1). En su nuevo libro coordina hábilmente Maritain lo más significativo de sus reflexiones anteriores y aporta un valioso caudal de ideas sobre el misterio de la creación poética, entendiendo la poesía en el sentido en que la definió Coleridge: como el impulso íntimo y la secreta vida que anima a las bellas artes.

---

(1) Recientemente se ha publicado una traducción castellana de este libro. (Emecé Editores, S. A., Buenos Aires.)

Una obra tan ambiciosa requería, ciertamente, la bella y casi majestuosa presentación que caracteriza los libros editados por la Fundación Bollingen, volúmenes siempre de la mejor calidad en todos sus elementos. La tipografía de *Creative Intuition*, que ofrecía estructuralmente no pocos problemas, ha sido dirigida con gran acierto por Andor Braun, y las sesenta y ocho reproducciones que ilustran el libro forman una valiosa antología del arte de todos los tiempos, desde la escultura griega y los templos indios hasta Kadinsky, Rouault y Chagall, en selección análoga, por su originalidad y su intención, a los textos sin comentarios que figuran al fin de cada capítulo. Para dar idea de la gran riqueza de este volumen—riqueza de temas, de sugerencias, de citas—, baste decir que el índice de materias, onomástico y bibliográfico, ocupa quince grandes páginas a doble columna.

#### ARTE ORIENTAL, ARTE OCCIDENTAL

La meditación filosófica de Maritain empieza con un capítulo inductivo donde estudia la diferencia fundamental que existe entre el arte de Oriente y el de Occidente. El artista oriental se avergonzaría de pensar en su “yo”—dice el filósofo—y de intentar la revelación de su personalidad en la obra creada. Contempla las cosas, medita el misterio de su aspecto visible y de su secreta fuerza vital; en la India, aunque intente trascender la naturaleza, el artista sólo logra identificarse con esa fuerza vital, “el feroz Eros que conduce el sueño del mundo a lo largo de incesantes nacimientos y renovaciones y de una pululante productividad: el artista es vencido por la naturaleza, por la fecundidad implacable del devenir”. Pero el arte chino está atento a las cosas de muy distinto modo. No es apresado por ellas, sino que las capta en una especie de transnaturalismo animista, buscando en ellas

el alma prisionera y el íntimo principio de armonía dinámica, su "espíritu", que proviene del espíritu del Universo. Tanto el arte de la India como el de la China, alejados del "ego" humano, embebidos en la contemplación de las cosas, revelan, sin embargo, lo humano involuntaria y disimuladamente. Y no sólo la íntima estructura de la personalidad colectiva de China o de la India, sino también el alma individual del artista. Cuanto más logra el artista oriental olvidar su personalidad e inmolarla a las cosas—concluye Maritain—, más presente se halla en su obra y mejor revive en ella.

En contraposición al arte oriental, el de Occidente ha subrayado progresivamente la personalidad del artista y, en sus últimas fases, ha penetrado más y más en el universo individual de la subjetividad creadora. El Romanticismo y la pintura moderna son, según Maritain, etapas finales en ese gradual advenimiento del "yo"; pero este arte primordialmente ocupado en revelar la personalidad también revela, aunque de oscuro modo, las cosas y sus aspectos y sentidos ocultos. "En la raíz del acto creador—concluye el filósofo—ha de haber un proceso intelectual muy peculiar, sin paralelismo con la razón lógica, por el que se revelan a un tiempo las Cosas y la Personalidad, en una especie de experiencia o conocimiento que no tiene ninguna expresión conceptual y sólo se expresa en la obra del artista".

#### PERSONALIDAD Y POESÍA

En la poesía y el arte, pues, como en la contemplación mística, el intelecto trasciende los conceptos y la razón discursiva. Pero el intelecto del artista tiende a producir, a crear; labra no sólo el verbo íntimo, lo que Schiller llamó "idea total" de la obra, sino una obra a la vez material y espiritual como nosotros mis-

mos, y en la que se transvasa algo de nuestra alma. Maritain ve en esta creatividad del espíritu la primera raíz ontológica de la actividad del artista. Ésta surge de un sentimiento opuesto a la angustia heideggeriana ante la consciencia de la Nada: surge de la “maravilla del hombre despertando a la contemplación y al descubrimiento”, como escribió Herbert Read. La necesidad creadora que acucia al intelecto, tal como la describe Maritain, recuerda aquellas “resonancias” positivas definidas por Woltereck; tanto la ciencia como el arte nacen de “ese íntimo afán de asimilar, examinar, comprender y crear”. Woltereck veía en el “miedo” y el “naufragio” heideggerianos un *acercamiento a la trascendencia*, y en el impulso positivo, creador—que es el polo opuesto al sentimiento fundamental descrito por Jaspers y Heidegger—una *intensificación íntima*, un acrecentado sentido de la vitalidad. En cambio, Maritain descubre en la poesía, siguiendo las huellas de Poe y Baudelaire, no una simple afirmación biológica, sino una forma de religiosa nostalgia, una incitación al recuerdo de la Belleza trascendente. “Cuando un poema exquisito hace brotar lágrimas—dijo Poe—, esas lágrimas no indican un exceso de alegría, sino una melancolía irritada... una naturaleza desterrada en lo imperfecto, que quisiera poseer inmediatamente, en esta tierra misma, un paraíso revelado”. Gracias al carácter trascendente de la belleza, comenta Maritain, toda gran poesía despierta en nosotros el sentido de nuestra misteriosa identidad y nos encamina a las fuentes del ser. Al poeta le llegan los secretos que las cosas balbucen, y si percibe realidades, correspondencias, escritos cifrados que se hallan en el corazón de la existencia, si capta esas “cosas del cielo y de la tierra que no soñó nuestra filosofía”, no lo hace *sabiéndolo*, en el sentido corriente de la palabra *saber*, sino *recibiéndolo* todo en las oscuras entrañas de su pasión y su afecto. Cuanto discierne y

adivina en las cosas no es como algo *ajeno* a sí mismo —según la ley del conocimiento especulativo—, sino, por el contrario, como inseparable de sí y de su emoción y como identificado consigo mismo. Es esta, pues, una tesis que tiene evidentes afinidades con las teorías de la *Einfühlung*, especialmente con las hipótesis de Volkelt y Lipps, que señalan en el mecanismo de la “empatía” la preponderancia de los factores afectivos sobre los intelectuales.

Pero de ningún modo propugna Maritain una teoría exclusivamente sentimentalista de la intuición poética. Según él, la poesía procede de la integridad del hombre: juntamente de los sentidos, la imaginación, el intelecto, el amor, el deseo, el instinto, la sangre y el espíritu. La poesía—recordemos que Maritain no se refiere solamente a la “poesía de expresión verbal”, sino también a la raíz vivificante de la música, la pintura, la arquitectura, etc.—hace que el alma sea conocida en la experiencia del mundo y que éste se conozca en la experiencia del alma. Ya lo dijo Coleridge: “Convertir lo externo en interno, hacer de la naturaleza pensamiento y del pensamiento naturaleza: tal es el misterio del genio en las bellas artes.” Al hablar de la revelación de la personalidad (la personalidad unida a las cosas) que es función de la poesía, el autor de *Creative Intuition* intenta aclarar, refiriéndola a su tesis, la discutida afirmación de Eliot: “El progreso de un artista es un continuo sacrificio de sí mismo, una continua extinción de la personalidad”, e indica que Eliot se refería al sacrificio de la personalidad egocéntrica, en oposición a la subjetividad creadora, revelada en la obra juntamente con las cosas. Pero, en realidad, Eliot aludía al sacrificio de la personalidad en aras de la “sabiduría colectiva”. El egoísmo romántico ha de ceder ante el principio clásico de la fe en los valores de la tradición: tal es el pensamiento de Eliot al referirse a la “extinción de la per-



sonalidad". No rechaza el egocentrismo en relación con "las cosas", sino en relación con la "acumulada sabiduría del tiempo", cuyo influjo en el espíritu y la obra del poeta considera Eliot decisivo.

Maritain, que no niega las taras del "mal Romanticismo", subraya, en cambio, el hecho de que el período romántico dio una *prise de conscience* a la poesía, una reflexión paralela a la que para el misticismo empezó, poco más o menos, en la época de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. El Romanticismo es, para el filósofo francés, una de las fases finales en el lento proceso de revelación de la personalidad acaecido en los siglos modernos. ¿Se ha llegado ya, pues, a un punto de saturación autobiográfica en la poesía y el arte? Tal es la opinión de Otto Rank cuando escribe: "Especialmente en la poesía, es casi completa esta impregnación en la psicología personal del poeta y en la ideología psicológica de nuestra época". Rank sugiere que el hombre dotado de fuerza creadora renuncie ahora a la expresión artística y se dedique a la formación de su propia personalidad, entregándose enteramente a la vida y no a la objetivación de su personalidad en la obra de arte. El autor de *El arte y el artista* hace, pues, revivir aquella oposición entre el arte y la vida que fue preocupación de Oscar Wilde y, en general, de los decadentes; éstos se refugiaron en el arte huyendo de la vida, y Rank prescribe la solución contraria por creer que, en nuestro tiempo, la personalidad objetivada en el arte ha agotado ya su valor y debe recrearse, preparando así el advenimiento de "un nuevo tipo de humanidad".

Nadie comprende mejor que Maritain la insuficiencia de la poesía—a la que llama "alimento que no sacia"—, pero su reciente libro lleva a conclusiones muy diferentes de las que apunta Rank en su pesimismo. La poesía y el arte tienen, es cierto, sus fronteras, que el propio Maritain ha trazado con gran precisión. Su

tesis, sin embargo, reconoce a la poesía y al arte una inagotable capacidad de revelación, porque ésta, lejos de ceñirse a la personalidad del artista, tiende hacia toda la realidad, "hacia la infinita realidad reflejada en cada existente singular y concreto". Entre las páginas más bellas y profundas de *Creative Intuition* es preciso citar las que describen esa resonancia de la existencia singular en la intuición poética. Según el filósofo francés, la intuición creadora "capta un complejo de realidad concreta e individualizada, aprehendiéndola en la violencia de su súbita afirmación y en la unicidad total de su paso por el tiempo... Ese transitorio movimiento de una mano querida existe un instante y desaparecerá para siempre: solo perdurará, por encima del tiempo, en la memoria de los ángeles. La intuición poética lo capta al pasar, en un vago intento de inmortalizar el tiempo. Pero no se detiene en ese existente dado; va más allá, infinitamente más allá, tiende y se extiende hacia el infinito... Las cosas son captadas por la intuición poética en cuanto se abren a las inagotables riquezas del ser y como signo de ellas. La intuición poética hace diáfanas y vivas las cosas que capta y las dota de infinitos horizontes. Y así como ellas abundan en sentidos, y en el ser hay un enjambre de signos, también la obra encerrará múltiples significaciones, dirá más de lo que es en sí misma y brindará al espíritu el universo en un rostro humano:

*Il fallait qu'un visage*

*Réponde à tous les noms du monde...*

(ELUARD.)

La crítica que hace Maritain del arte abstracto tiene estrecha relación con este concepto de la intuición poética como reveladora de los infinitos ecos del ser en una existencia concreta. El filósofo ha precisado el propósito del arte no figurativo, que renuncia com-

pletamente, o en cuanto sea posible, al mundo existencial de la naturaleza. Su objetivo—dice—es revelar por fin el arte en su auténtica esencia y librarlo de toda huella de naturalismo, para que se exprese sin trabas la subjetividad creadora. Maritain observa que el moderno arte abstracto es de intención subjetiva y enteramente opuesto al arte abstracto objetivo del Islam. Reconoce que en nuestra época el arte no figurativo “nos libera de la fealdad y estupidez de la figura humana que ha invadido la pintura contemporánea y ofrece, siguiendo los perfiles de algún ideal platónico, un elemento de contemplación y de reposo espiritual: la paz de las superficies geométricas, de las construcciones de alambre y de los artefactos de madera”. Pero el autor de *Creative Intuition* ve unas falsas premisas en ese intento de renovación. Señala que, al renunciar al conjunto de la existencia corpórea y a las íntimas profundidades del mundo de la naturaleza, apartándose así del misterio de la realidad total y de la intuición poética, todo esfuerzo para expresar libremente la creatividad del espíritu ha de extinguirse poco a poco. El arte “debe revelar la realidad transparente aprehendida en el mundo existencial de las cosas” y dar a las formas, mediante la emoción creadora, una nueva expresividad. Puede deformar y transponer las formas naturales, transfigurarlas y rehacerlas, pero a condición de que se trasciendan y formen parte de un gran cántico cargado de intención y sentido.

#### LOS DOS SUBCONSCIENTES

Una de las tesis fundamentales de este libro es la que distingue entre el concepto surrealista del subconsciente y el concepto de un subconsciente “espiritual”. Ya hemos visto que para Maritain la poesía y el arte son una forma de experiencia o conocimiento

que, fundamentalmente, están por encima de la razón lógica. Pero—puntualiza—el surrealismo no intenta sólo liberar de la razón lógica, sino de la razón *tout court*. Lo define como un afán sistemático de negar la suprema autonomía de una facultad espiritual en su naturaleza, como un deseo de rechazar en todos sus aspectos la dirección de la razón consciente y la superior intuitividad del intelecto (aun en su vida pre-consciente), dejando así en libertad las infinitas fuerzas de lo que es irracional en el hombre para que nazca el *Übermensch*. El surrealismo—concluye—apunta a una especie de revelación profética de los mágicos poderes que entraña el “pensamiento” humano ligado al cosmos, y proporciona engañosos y pasajeros sucedáneos de la ciencia, la metafísica, el misticismo y la santidad.

Para el debate entre razón y poesía es esencial la distinción de los dos subconscientes que define Maritain. Uno de esos grandes dominios de la oculta actividad psíquica es “el preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas”, y Maritain lo define como “espiritual” o “musical”, aplicándole este último epíteto por sus resonancias platónicas, puesto que es el subconsciente donde tienen sus hondas raíces la poesía y las bellas artes, y Platón llamó *Mousikè* no sólo a la música, sino a toda actividad artística dependiente de la inspiración de las musas. El otro es el subconsciente de la carne y la sangre, de los instintos, tendencias, complejos, imágenes y deseos reprimidos, de los recuerdos de traumatismos vitales que han dejado honda huella. A este dominio subconsciente lo llama Maritain “automático” o “sordo”—sordo al intelecto y estructurado en un mundo propio, al margen del intelecto—. “También podríamos llamarlo—añade—, en un sentido general, y aparte cualquier teoría, *inconsciente freudiano*”.

El filósofo puntualiza que esta distinción entre sub-

consciente espiritual y subconsciente automático es distinta de la que hace Jung entre el inconsciente personal y el colectivo. Ambos forman parte del subconsciente espiritual cuando entran en la esfera de la vida preconsciente del intelecto o de la voluntad, y así se espiritualizan, y ambos se confunden con el subconsciente automático cuando permanecen encerrados en un mundo puramente animal, separados de la voluntad y del intelecto. Según el autor de *Creative Intuition*, estos dos tipos de vida subconsciente actúan con simultaneidad, y en la existencia concreta sus respectivos influjos en la actividad consciente suelen interferirse o mezclarse en mayor o menor grado, aunque son esencialmente distintos. Hay, pues, un subconsciente ligado a las facultades espirituales del hombre y “al íntimo abismo de la libertad personal, a la sed y al afán de conocer y de ver, de aprehensión y expresión... Cuando el hombre, en busca de su universo interior, equivoca la senda, entra en el mundo del subconsciente “sordo”, creyendo penetrar en el íntimo mundo del espíritu, y así va errante por una interioridad falsa, donde lo salvaje y automático se disfraza de libertad. Tal fue la aventura del surrealismo”. Maritain concluye que, si existe en el subconsciente espiritual una actividad no conceptual o preconceptual del intelecto, *aun en lo que atañe al nacimiento de los conceptos*, con mayor razón hemos de suponer que esta actividad será crucial en la génesis de la poesía. Esta nace en las cumbres del alma, en la noche primigenia y translúcida. La Musa de Platón no es externa, sino interior: es la intuición creadora, la experiencia poética. “Más celestes que las estrellas lejanas y esplendentes—cantó Novalis—, surgen los ojos infinitos que abre en nosotros la Noche”.

Tal vez cabría alguna reserva a ciertos aspectos de esta teoría. Si afirma Maritain que las fuentes de la poesía—la poesía verbal y la que informa las bellas

artes—están en el subconsciente “espiritual” o “musical”, ¿cómo puede afirmar que “la poesía procede de la totalidad del hombre: juntamente de los sentidos, de la imaginación, el intelecto, el amor, el deseo, el instinto, la sangre y el espíritu”? ¿No radicó el filósofo los instintos y la sangre en el inconsciente automático o freudiano? Suponemos que esas oscuras y salvajes fuerzas son objeto de una transmutación antes de penetrar en el mecanismo de la intuición creadora y se espiritualizan al mezclar su influjo con el del subconsciente “musical”. Ya nos dijo Maritain que la actividad de ambas formas de vida preconsciente se interfiere de continuo, y que, salvo en raros casos de suprema purificación espiritual, el subconsciente “musical” no actúa sin implicar al otro, aunque sea en mínimo grado.

#### INTUICIÓN Y EXPRESIÓN

Coleridge, a quien es preciso citar con frecuencia al tratar de estos temas, porque anticipó muchas ideas sobre la teoría del arte, ya dijo que hay en el genio una actividad inconsciente, “o mejor dicho, que es ella *el genio* en el hombre de genio”. Pero fue Schiller, entre los modernos, quien subrayó con más ahinco la importancia de esa actividad inconsciente o subconsciente en el origen de la poesía y del arte. En una carta dirigida a Goethe en 27 de marzo de 1801 rechaza la tesis de Schelling según la cual “en el reino de la naturaleza debe tomarse como punto de arranque lo que carece de consciencia, a fin de llegar a la consciencia; en cambio, en el reino del arte uno parte de lo consciente para alcanzar lo inconsciente”. Schiller observa: “Esos idealistas no parecen sacar gran provecho de la experiencia, pues ésta enseña que el único punto de partida del poeta es el inconsciente”. En la carta de Schiller, texto realmente precioso (me extraña que el

autor de *Creative Intuition* no lo haya incorporado a la amplísima, apasionante antología de citas que nos brinda en torno a su tesis), se comprimen, aunque con terminología distinta, las líneas fundamentales del pensamiento de Maritain en lo que atañe a las relaciones entre la intuición y la expresión, la inspiración y la técnica. Con ocasión de la muerte de Dylan Thomas, ya cité parcialmente en "Insula" la equilibrada teoría schelleriana, equidistante de la tesis platónica de la "locura" poética y de aquellos principios de Poe y Baudelaire que atribuyen la poesía sólo a una actividad consciente y deliberada.

Schiller coincide con Maritain al señalar la primordial importancia de una germinación subconsciente que él llama "idea global" de la obra y que Maritain denomina "intuición creadora", porque, en realidad, no se trata de ningún concepto o idea. Sin ese íntimo germen—"oscuro, pero poderoso", dice Schiller—la obra poética no puede nacer; y el poeta ha de saber cómo expresar y comunicar ese inconsciente "objetivándolo en una obra de arte".

¿Cómo se manifiesta en su primera fase, según Maritain, la experiencia poética, la oscura "idea global" a que se refirió Schiller? Al abordar el núcleo central de su teoría, Maritain emplea un lenguaje analógico y capta sus símiles en la esfera de la física, de la fisiología y la música. El medio donde surge la experiencia poética "es la vida preconsciente del intelecto, de la imaginación y la emoción, vacía de todo concepto o idea, pero llena de imágenes y movimientos afectivos; allí están, aunque en forma virtual, todas las pasadas experiencias y los tesoros del recuerdo adquiridos por el alma". El primer efecto del conocimiento poético en ese medio "flúido y viviente" es como un movimiento musical producido en las profundidades de aquellas "fuentes vivas" (como los místicos, Maritain se refiere indistintamente

a la "honda raíz" o a la "cima" del alma, a su *fine pointe*). Pero es una música sin palabras ni sonos, el vago despertar de esas imágenes "que ascienden de las honduras del ser y componen un cántico", como dijo Bégúin en un texto que cita el filósofo con una frase análoga de Mallarmé: "El canto surge de fuente innata, anterior al concepto."

La intuición poética—seguimos el análisis de Maritain—se expansiona en ese medio flúido y produce en él como unas ondas. Son las "unidades parciales", esencialmente dinámicas y transitorias. El filósofo las llama, con designación acaso no muy afortunada, "pulsaciones intuitivas", y ninguna de ellas es entera expresión de la intuición poética, pues todas dependen de su indivisible unidad. Pero existe entre ellas continuidad y movimiento. Esta móvil continuidad entre las unidades parciales no es sino *un sentido liberado en un movimiento*, o sea "una especie de melodía—en estado naciente, una melodía primigenia—, tomando el vocablo en sentido puramente analógico, puesto que nada tiene que ver con los sonidos y sí únicamente con las inaudibles cargas psíquicas de imágenes y emociones". La experiencia poética supone, en la tesis de Maritain, dos fases: una expresión transitoria mediante las sucesivas ondas imaginales y afectivas que constituyen la intuición poética y son signos *naturales*, y una fase expresiva final mediante esos signos *sociales* que son las palabras. En el primer estadio de la experiencia poética ya empieza el ejercicio operativo y con él entra en juego la "virtud de arte", o sea la "técnica".

Por mucho que ponderase Schiller la importancia del estadio operativo—llegó a decir que la poesía consiste "en saber cómo expresar y comunicar ese inconsciente"—, no superó el lúcido entusiasmo con que Maritain se refiere a la paciencia, a la precisión, a todas las virtudes de oficio que ha de ejercitar el



poeta cuando intenta expresar el fulgor del misterio ontológico captado en su experiencia. Ni el propio Valéry aventaja al autor de *Creative Intuition* al referirse a la inteligencia infatigable que vuelve a la tarea una y otra vez y despliega la sagacidad más activa. Pero Valéry y Baudelaire insistían en ese aspecto del esfuerzo y el cálculo porque les dolía reconocer—dice Maritain—“un don superior pagado a un precio demasiado elevado o gozado raras veces”. Valéry admitió, es cierto, “una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta, que surge en él y lo revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito precio”. Pero subrayaba no sólo su carácter fortuito—este es un rasgo obvio de la “inspiración”—, sino también su inevitable falta de pureza, su mezcla con fragmentos de *figure bizarre ou grossière*. En cambio, Maritain no enseña a desconfiar de la inspiración, sino a que le preste oído el alma a un tiempo pasiva y activa; el poeta ha de manejar ese fuego con guantes de razón y de cálculo. “El mal romanticismo—dice—hizo de la “inspiración” una excusa en favor de la facilidad. Es lástima que una crítica parcial de este fraude o los ciegos prejuicios de una psicología “científica” hayan sido causa de que, muy poco inteligentemente, se rechace la palabra y el concepto de inspiración. Nada hay más real que la inspiración ni más necesario a la poesía. Y nada hay más natural ni más *interior*.” Pero tan erróneo es negarla como pretender que, por sí misma y expe- liendo a la inteligencia, se encargue de labrar el poema o la obra de arte.

Maritain ofrece, pues, una tesis equilibrada como la de Schiller y confirma la diferencia, que en su *Estética* no quiso admitir Croce, entre la intuición y la expresión (el filósofo italiano la reconoció más tarde en su *Breviario* al referirse a intuiciones inexpressadas, “esbozadas interiormente”). Según *Creative Intuition*,

en cierto sentido, es decir, *intensivamente*, la totalidad de la obra que aún ha de engendrarse está ya presente en la intuición creadora, y si ésta sólo aparece fragmentariamente en la obra es porque el arte del poeta ha traicionado a la intuición. Shelley creyó inevitable esta infidelidad; dijo que la inspiración suele ya estar declinando cuando empieza la composición, y por eso “la más gloriosa poesía comunicada al mundo es quizá sólo una sombra pálida de las primeras concepciones del poeta”. No puede darse una negación más enérgica de la primera teoría crociana.

#### LA “MÚSICA INTERIOR” EN LA POESÍA MODERNA

Hay, pues, un “movimiento musical” que es la primera manifestación de la intuición poética—una música inaudible, una melodía germinando de oscuro modo en la vida preconsciente del espíritu—y hay luego la música verbal, que es eco de aquélla en el poema. Según Maritain, el lector del poema se halla: 1) ante una *serie definida de cosas* que se ofrecen como objeto de pensamiento, y 2) ante un misterioso y transitorio *fulgor de la realidad*, aprehendido sin concepto y que ningún concepto puede expresar. Para el autor de *Creative Intuition in Art and Poetry* este último es el más importante, es “la verdadera significación del poema”. ¿Cómo—pregunta—podrá lograrse que llegue al lector este segundo sentido? Sólo mediante una fuerza magnética, supraconceptual, que es *la música de las palabras*. Esta vencerá el obstáculo de la significación intermedia—la “serie definida de cosas”—y haciendo que el sueño selle los ojos de nuestra razón lógica, nos conducirá, ya cautivos, a participar de la intuición nacida en la noche de la actividad preconceptual del poeta.

Afirma Maritain que en el poema “clásico” o tra-

dicional la música de las palabras, la rima y todas las exigencias prosódicas de la forma regular no son sino instrumentos de liberación del "sentido poético". Este ha de salvar una barrera conceptual extrapoética que "pertenece al orden de la comunicabilidad racionalizada y socializada". Pero la poesía moderna ha querido liberar enteramente el "sentido poético" suprimiendo la significación intermedia, o sea la *serie definida de cosas* expresadas conceptualmente. El poema se propone tener, no una doble significación, sino un sentido único: "solo ese fulgor de la realidad captado en las cosas". A veces el poeta llega a prescindir de los conceptos explícitos y va directamente de las imágenes a las palabras. Las imágenes son el vehículo de lo que el filósofo llama la "inconceptualizable inteligibilidad que entraña la intuición poética". Sobre las conexiones *racionales* predominan entonces las *experienciales*. Maritain no afirma, sin embargo, que la poesía moderna prescinde siempre de los conceptos y de su lógica trabazón; según su teoría, los conceptos son indispensables instrumentos de sentido, pero no aparecen en la poesía moderna como el factor predominante que rige la obra.

En cuanto a la forma, el poema moderno es *libre*, "lo que no significa libre de toda regla, sino de cualquier estructura regular preestablecida". "Así—concluye el autor de *Creative Intuition*—, ha de prescindir de la forma regular, de la necesidad de la rima y de otros requisitos de la prosodia clásica. La poesía moderna se ve obligada a obedecer a leyes y reglas más rigurosas, que a cada momento dependen de la precisión del oído, y de que toda palabra, medida y período estén exactamente acordados a la música sin sonidos que la intuición hace surgir en el alma." En apoyo de su teoría, Maritain cita unas palabras de Cocteau: "Comparadas con las antiguas normas de

versificación, estas misteriosas reglas son como diez partidas de ajedrez simultáneas comparadas con una partida de dominó."

Este es, indudablemente, un punto crucial de la obra. Maritain atribuye especial importancia a los poemas modernos de forma libre porque ve confirmada en ellos su teoría de las ondas sucesivas de la intuición creadora, formando como una inaudible melodía en la oscura raíz del alma. "No creo—dice—que sin la poesía moderna hubiésemos podido advertir plenamente la importancia de esta música inaudible, sin palabras ni sonos." La atribución parece excesiva. Se trata, en el fondo, de la antigua querrela entre "forma orgánica" y "forma mecánica"; otros teorizantes coinciden con Maritain en creer que el poema "libre", que elabora su propia forma sin ajustarse a ninguna estructura preestablecida, se halla más próximo al secreto latir de la inspiración en su realidad pura y primigenia. Pero podría acaso objetarse que la versificación tradicional no excluye ese extremo ejercicio del oído, esa ardua selección de valores formales que Maritain atribuye a los poemas "libres". La estructura del verso tradicional permite también una agilidad y diversidad en el movimiento de la frase, una línea simple o sinuosa que refleje el íntimo, vario e imprevisible movimiento de la intuición sin dejar de ser fiel a las exigencias de una rigurosa métrica. Ya lo dijo Read refiriéndose a las libertades que se han tomado los poetas dentro de la estructura métrica elegida, invirtiendo los "pies" y dando contrapunto al ritmo: "Tales variaciones no están determinadas por leyes, sino por el instinto o la sensibilidad del artista." Obedecen, pues, a la intuición poética y están tan próximas a su secreta realidad como pueda estarlo la forma libre en la poesía moderna.

Este resumen de algunos de los temas fundamentales de *Creative Intuition in Art and Poetry*—casi

siempre, en sus aspectos más significativos, he usado las palabras del autor—sólo puede dar una muy vaga impresión de la variedad, la hondura y la riqueza de la mejor obra que ha escrito Maritain sobre la poesía y el arte. Aborda muchos otros problemas igualmente apasionantes para el lector de hoy: las afinidades entre el poeta y el místico; las relaciones entre poesía y belleza; la experiencia espiritual de la poesía moderna (Maritain señala la trágica lucha que encierra: ateísmo o ardiente aceptación de Dios); el problema de la oscuridad poética; las relaciones entre poesía y lenguaje; la diversidad de sentidos del poema o de la obra de arte para el lector o el contemplador y la participación de éstos en la experiencia poética; los diversos tipos de imagen; la “inocencia creadora”, que puede ser patrimonio aun del artista cuya experiencia moral sea corrupta; el substrato poético de la novela; la música y la poesía como expresión suprema de lo que parece en exceso subjetivo, singular e incommunicablemente afectivo para ser confiado a las palabras...

Es interesante observar que algunos de los grandes temas que integran el núcleo principal de las reflexiones recogidas en este admirable estudio fueron planteados por Dámaso Alonso con lenguaje casi idéntico al de Maritain: me refiero a las relaciones entre poesía y realidad y a la esencia intuitiva y supraconceptual del conocimiento poético. Dámaso Alonso escribió en 1932: “El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico.” Y otro tema igualmente central en la tesis del pensador francés fue ya anticipado por el filósofo catalán F. Mirabent en su libro *De la belleza*

(Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936). Éste se refirió a la doble revelación que implica toda obra de arte, señalando que el artista obedece a un móvil secreto—y casi siempre inconsciente—de representarse, de personalizarse en su obra, y también se propone una finalidad creadora o por lo menos descubridora de nuevos aspectos de la realidad. Como hemos visto, toda la tesis de Maritain tiene como punto de arranque esa revelación simultánea de las Cosas y de la Personalidad en la transparente noche o la iluminada nube de la intuición poética.

## PROLOGO A

### “LA CIUTAT DEL TEMPS”<sup>(1)</sup>

**H**AY quien opina que en la literatura catalana contemporánea existe, cuantitativamente, un desequilibrio entre los géneros, una desproporción demasiado favorable a los libros de poesía. Un ilustre filólogo afirmó, no ha mucho, que si se acentuase demasiado este predominio, se inclinaría a escribir en alemán. En este punto, he de confesarlo, tengo la conciencia tranquila. No he contribuido mucho a agravar el fenómeno que algunos lamentan; mi anterior libro de versos, *L'ombra i altres poemes*, se publicó en 1931, hace exactamente treinta años.

(1) Libro de versos míos, cuyo título está tomado de un poema de Rilke: "...über der wunderlichen Stadt der Zeit".

Pienso, por otra parte, que una abundante producción poética nunca ha de ser motivo de alarma. Si, como se recuerda en *The Fire and the Fountain*, “los poetas tienen el deber y el privilegio de preservar la vitalidad de la lengua”, si “se esfuerzan en conferir una forma duradera a las inflexiones del lenguaje de su tiempo”, no es de temer que su esfuerzo resulte inútil. La diversificación literaria, el equilibrio de los géneros ya se darán algún día. Y además—¿quién sabe?—, acaso la poesía, como pretende Richards, es un instrumento de progreso biológico, ya que resuelve en armonía los conflictos de la emoción y nos prepara así mejor para la vida. Sea como fuere, el poeta, más que ningún otro artista del verbo, manipula las palabras con delicia y con ira, sabe que el lenguaje es a un tiempo una materia difícil, hostil a veces, que el uso ha tornado desabrida, y un instrumento de posibilidades prodigiosas. Vive, ciertamente, en el centro de la continua tensión que se produce entre la estructura musical y la estructura de la lengua hablada. Como Rabelais, ve el color de los vocablos—de azur, dorados, grises—, saborea su “articulación deleitosa” y le place escuchar los sonidos de la lengua en los nuevos versos, como quien se acerca al oído una caracola buscando su vago y secreto rumor. Visiones, perfumes, enigmáticos augurios y recuerdos insondables se salvan así en el fluir de los días. Y las realidades evocadas por los poetas tienen a menudo ese misterio extrañamente luminoso con que de improviso nos sorprenden, bajo un borrascoso cielo otoñal, las cosas iluminadas por la breve mirada de un sol blanco y violento, pero ceñidas de sombra.

Uno de los enigmas que más me ha fascinado en estos últimos años es el del primer fulgor del poema, el oscuro nacimiento de aquella “música anterior al concepto” de que nos habla Mallarmé. Me ha preocupado una profunda contradicción observada entre dos



escuelas de comentaristas (filósofos o poetas). Hay quienes aseguran que la estructura originaria brindada por la intuición poética es siempre más rica y valiosa que el poema mismo. Para otros, la inspiración sólo brinda una visión fragmentaria, que el arte ha de interpretar y completar. ¿Hacia quién nos inclinariamos? Si es cierto que el poeta se entristece a veces porque advierte la distancia que separa la nebulosa intuición primera y su expresión verbal, en otras ocasiones observa un perfecto acuerdo entre el poema terminado y su núcleo originario. En opinión de Croce, no se da traducción o transmutación del núcleo germinal del poema: él identificó la intuición con la expresión misma. Pero la cosa no me parece tan sencilla como eso.

Si el modo de surgir y actuar la intuición creadora varía de poeta a poeta, se registra, con todo, la repetición de ciertos fenómenos. Sumando numerosas experiencias podríamos deducir el carácter involuntario de la "inspiración" y también la excepción implicada en esta regla; observaremos entonces la intuición poética surgiendo como una recompensa ofrecida a la tenacidad, a la paciencia de un arte voluntario y humilde. A veces se da graciosamente casi todo el poema, pero queda una breve zona vacía, inacabada. No se encuentra la imagen reveladora, la cadencia exacta de un verso. Pasan días, tal vez años, hasta que surge la nueva intuición que viene a completar el poema.

\* \* \*

La poesía nos aguarda a veces en el corazón del silencio, en objetos, seres y concordancias que inexplicablemente se nos vuelven símbolos y parecen condensar el misterio del mundo. Recuerdo cierta mañana de febrero, en el parque de una ciudad suiza, ornado con largas filas de viejos cedros. Algo más arriba de

la avenida por donde yo avanzaba había conciliábulo de cipreses y abetos solemnes, o reuniones de abedules, jóvenes aún, con las ramas desnudas: su silueta vagamente femenina los hacía parecer tímidos en su blancura leve, vaporosa. Cerca de mí, bajo uno de los cedros, estaba un pavo real magnífico, algo alejado del tronco. Parecía consciente de la belleza de su plumaje azul, verde, tornasolado; y había colocado su cola majestuosa siguiendo exactamente la dirección de la rama más baja del cedro. Se hubiera dicho que quería hacer observar a los viandantes el innegable parecido de su cola sedena y estilizada con elafiligranamiento verde y gris de aquella rama primera. Era, inmóvil, casi ritual, como una callada metáfora. Recordé entonces la poesía del Yeats joven, la poesía de Mallarmé. Todo el enigma de la realidad pareció, por un momento, concentrarse en la mirada inexpresiva del ave y en la curiosa analogía que acercaba la pompa inmóvil de su plumaje y la rama del cedro, todavía húmeda de la niebla nocturna.

Y recordé que la poesía nace, esencialmente, de un impulso metafórico, del misterioso júbilo de quien advierte la relación profunda de los seres y sabe que existe una secreta afinidad entre realidades alejadas, aun entre los seres y las cosas más discordantes. Cuando Marianne Moore, refiriéndose a la testa de un león, la llama "feroz crisantemo" o cuando Pasternak compara el lento fraguarse de la tempestad a la inmóvil vida de una crisálida, sentimos que la poesía descubre concordancias que la filosofía difícilmente se atrevería a explorar. Y pensamos, acaso, que toda poesía auténtica es, en el fondo, religiosa. De vaga y oscura manera, al buscar la afinidad entre los seres, revela un impulso hacia el Ser, la fascinación que experimenta el hombre ante el misterio del Único.

Todo el lenguaje, observó Emerson, es metafórico,

es poesía fósil (1). Aquella mañana de febrero pensé que las imágenes del poeta son, en cierto modo, silenciosas y vivas como la que me brindaba el ave inmóvil bajo el cedro. Pues el gran privilegio y la turbadora paradoja de la poesía consiste en que debe expresar con palabras, con las pobres palabras de cada día, maltrechas, decaídas, olvidadas de su ardiente aurora, precisamente “el esplendor de la belleza—como escribió Saint-Exupéry—que descansa sobre el silencio”.

---

(1) “Así como la piedra calcárea del continente está formada por infinitas masas de conchas procedentes de minúsculas bestezuelas, el lenguaje está constituido por imágenes que ahora, en el uso secundario que de ellas hacemos, ya no nos recuerdan su origen poético.”

es poesía fósil (1). Aquella mañana de febrero pensé que las imágenes del poeta son, en cierto modo, silenciosas y vivas como la que me brindaba el ave inmóvil bajo el cedro. Por el gran privilegio y la inabarcable paradoja de la poesía consiste en que debe expresarse con palabras, con las pobres palabras de cada día, maltratachas, decaídas, olvidadas de su ardiente autor, precisamente "el esplendor de la belleza" — como escribió Saint-Exupéry — que decaen sobre el silencio.

(1) "Así como la piedra caliza del continente está formada por infinitas masas de conchas procedentes de minúsculas bestecitas, el lenguaje está constituido por imágenes que ahora, en el uso secundario que de ellas hacemos, ya no nos recuerdan su origen poético."

El lenguaje es un objeto de estudio para el lingüista, pero para el poeta es un instrumento de trabajo. El poeta utiliza el lenguaje para expresar sus sentimientos y sus ideas. El lenguaje del poeta es un lenguaje vivo, un lenguaje que se renueva constantemente. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo nuevo, un mundo que trasciende el mundo cotidiano. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la belleza y la verdad. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su visión del mundo y su experiencia de la vida. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la armonía y el equilibrio. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez real y imaginario. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la trascendencia y la eternidad. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su mensaje a los demás y para dejar un legado que perdure en el tiempo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la comunión y el amor. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez individual y colectivo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la plenitud y la realización. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su pasión y su compromiso con la vida. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la transformación y el cambio. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez nuevo y antiguo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la eternidad y la inmortalidad. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su mensaje a los siglos venideros. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la perfección y la excelencia. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez humano y divino. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la trascendencia y la eternidad. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su mensaje a los demás y para dejar un legado que perdure en el tiempo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la comunión y el amor. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez individual y colectivo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la plenitud y la realización. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su pasión y su compromiso con la vida. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la transformación y el cambio. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez nuevo y antiguo. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la eternidad y la inmortalidad. El poeta utiliza el lenguaje para comunicar su mensaje a los siglos venideros. El lenguaje del poeta es un lenguaje que busca la perfección y la excelencia. El poeta utiliza el lenguaje para crear un mundo que es a la vez humano y divino.

## II

### POETAS HISPANICOS

Dada a su brevedad, la obra poética de San Juan de la Cruz ofrece una insuperable riqueza de formas, recursos e ideas nuevas. En los numerosos siglos el poeta creó las formas teológicas con la ternura y simplicidad de la popular; en versos sencillos y sencillos se halla una ley de la vida volcánica del Cántico espiritual o de la Noche oscura del alma. En el *Cantar del alma que se levanta de conocer a Dios por la vía del amor* el momento de delicadas formas medievales. La sorprendente repetición del mismo verso al fin de cada estrofa: "Amor es de noche", pone una rítmica belleza. Hoy surge en nuestra memoria el ejemplo de la antigua poesía portuguesa, imitando, como él, a la perla. Y si en la ración de palabras solo una palabra hallamos una tremenda

## POETAS HISPANICOS

## POESIA Y PROSA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

**P**ESE a su brevedad, la obra poética de San Juan de la Cruz ofrece una innegable riqueza de formas, recursos e intenciones. En los *romances* quiso el Santo revestir los temas teológicos con la ternura y limpidez de lo popular: su verso simple y monótono se halla muy lejos de la sabia eufonía del *Cántico espiritual* o de la *Noche oscura del alma*. En el *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* nos brinda el recuerdo de delicadas formas medievales. La emocionada repetición del mismo verso al fin de cada estrofa: "Aunque es de noche", posee una misteriosa dulzura, hace surgir en nuestra memoria el mundo de la antigua poesía portuguesa, íntimamente ligada a la provenzal. Y si en la canción *Un pastorcico solo está penado* hallamos una transposi-

ción religiosa de las viejas pastorelas del Norte de Francia, en las *Coplas sobre un éxtasis de alta contemplación* y en las *Glosas a lo divino*, los inefables fervores y sutilezas, los vuelos, luces y sombras de la experiencia mística se encarnan en un heptasílabo rotundo, tradicionalmente castellano. Pero en lo mejor y más característico de la obra poética de San Juan de la Cruz—*Noche oscura del alma*, *Cántico espiritual*, *Llama de amor viva*—“mézclase la influencia de la poesía hebrea a la de Grecia, Roma e Italia”, ha recordado Aubrey Bell. Este sector de su lírica aparece iluminado, como la obra de fray Luis de León, por la cálida luz del Renacimiento.

La crítica ha rastreado en la doctrina del Santo influencias de los místicos del Norte, especialmente de Ruysbroeck y de sus discípulos Tauler y Suso. Existe en aquellos autores una tendencia a la reducción progresiva de las imágenes para expresar “la absoluta inimaginabilidad de Dios”, y no pudiendo prescindir totalmente de las representaciones sensibles, comparan la alta contemplación a una noche luminosa o a una luz oscura, a un abismo sin fondo, a un “simple silencio inmóvil en sí mismo” o a un desierto “donde no hay modo ni imagen” (Eckhart). En la poesía de San Juan de la Cruz hallaremos, es cierto, la metáfora de la “noche oscura” o de

... la tenebrosa nube  
que la noche esclarecía,

pero no es la tendencia a la desnudez imaginativa lo característico de su actitud como poeta, sino precisamente lo contrario. Se ha dicho que todas las flores de la Tierra concurren a la belleza del *Cántico espiritual*; y la misma imagen de la “noche oscura del alma” va ligada a motivos y emociones recogidos—como los del *Cántico espiritual*—en la esfera ardiente y florida del amor humano.



San Juan de la Cruz expresó la vivencia mística en unas imágenes que en nada recuerdan aquella "desrudez salvaje, desierta, informe" de que nos habla Ruysbroeck en su *Libro de la más alta verdad*. La evocación de las divinas nupcias que nos ofrece el autor del *Cántico* lleva en sí mil aromas de azucenas y rosas, los olores del cedro, el verde temblor de las viñas, el sabor de las granadas y del vino adobado. Hay en ella ciervos y tórtolas, el ruiseñor y el arroyo, la esmeralda y la púrpura. No importa que el poeta tomare sentimientos, imágenes y expresiones del melodioso *Cantar* hebreo: el ardor de su llama lo funde todo nuevamente, su inefable ternura da a la música milenaria un nuevo matiz. Porque lo característico de la poesía de San Juan de la Cruz es este apresamiento de la hermosura sensible y del prestigio de una tradición poética para expresar líricamente, con inconfundible voz, la experiencia mística, su experiencia mística. Boscán y Garcilaso pudieron afinarle la pluma y enriquecerle el sentido del verso y de su eufonía; pero esa intensidad lírica del Santo arranca del "más profundo centro", de la entrañable sinceridad de su visión.

¿Qué petrarquizante usó con pasión más viva de la antítesis, de esa fórmula, ya inoperante al fin, con que aquellos poetas quisieron reflejar el gozo dolorido de los enamorados? Pudo Ronsard, inspirándose en el *Canzoniere*, decirse atormentado a un tiempo del calor y del frío, o abrasado por el "duro carambano" que era el corazón de su amada. Pero la antítesis de San Juan de la Cruz:

¡Oh cauterio suave!

¡Oh regalada llaga!

cala más hondo en el alma, remoza para siempre un recurso que había perdido su eficacia, como perdió el mayo florido su lózanía en la monótona evocación

de la primavera que hallamos, formulariamente repetida, en los viejos cantares de gesta o en los trovadores.

Esa fuerza del acento íntimo se observa más claramente si comparamos el *Cántico* de San Juan con la paráfrasis del *Cantar de los Cantares* que escribió Quevedo. Hay, sin duda, notables bellezas en esta última, versos de innegable dulzura:

*Ramillete de mirra es mi querido  
para mí, amarga al gusto, y provechosa  
a la verdad del alma...*

Pero nada hay, en este brillante ejercicio, que consiga elevar los motivos del poema bíblico a íntima y estremecida expresión de quien les presta nuevo ropaje; nada hallaríamos, en la versión de Quevedo, que alcance la intensidad lírica de esta estrofa del *Cántico espiritual*:

*¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados,  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!*

Este acento íntimo, que revela una vivencia real, que posee el temblor de lo vivido y profundo, trasládase a veces, como sin quererlo el autor, a los comentarios en que el Santo expone su doctrina mística. Suele usar San Juan de la Cruz, en la prosa de sus tratados, una forma impersonal: habla del Amado y del alma, recoge, como si dijéramos, por modo objetivo las inefables leyes de la experiencia mística. Pero, a veces, como inesperada centella, el posesivo lírico y directo revela sin disfraz la emoción de lo personal, de lo íntimamente vivido:

*"Los valles solitarios son quietos, amenos, frescos, umbrosos, de dulces aguas llenos, y en la variedad de sus arboledas y suave canto de aves hacen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad, y silencio. Estos valles es mi Amado para mí."*

Ningún místico ha acercado tan eficazmente, tan tiernamente a la común humanidad el misterio de la unión contemplativa. Quien, aun sin poseer grandes primores de alma, vea reflejado este misterio en el resplandeciente espejo que nos brinda la poesía de San Juan de la Cruz, habrá de reconocer el valor altísimo, incomparable de la experiencia mística. Otros autores usarán, como Ruysbroeck, imágenes tal vez más vigorosas, pero que en su propia energía y rudeza pudieran apartar al profano:

*No se apagan en mí el hambre ni el deseo,  
y jamás agotarte yo podría.  
¿Me devoras Tú a mí, o acaso Te devoro?*

O bien, como el heterodoxo Angel Silesio—en *Der Cherubinische Wandersmann*—, se expresarán con libre familiaridad, con imágenes que parecen derivar de una fantasía pueril y caprichosa:

*Dios es mi bordón y mi luz, mi caballo, mi límite y juego,  
mi padre, mi hermano y mi niño y cuanto a mí me apetezca.*

Pero pocos alcanzarán ese maravilloso equilibrio de reverencia y ardor que caracteriza la poesía de San Juan de la Cruz:

*¡Cuán manso y amoroso  
recuerdas en mi seno,  
donde secretamente solo moras:  
y en tu aspirar sabroso,  
de bien y gloria lleno,  
cuán delicadamente me enamoras!*

\* \* \*

La fuerza lírica, el ardor y la música, que llevan las mejores composiciones de San Juan de la Cruz a las cumbres señeras de la poesía universal, son en sí sustancia suficiente. Para su degustación poética no es preciso penetrar en la intrincada selva de símbolos

que relumbran misteriosamente a través de las "canciones". Aun sin leer los comentarios en prosa, detallada exposición de la doctrina mística de San Juan de la Cruz, la prodigiosa clave lírica de aquella doctrina (es decir, la poesía que figura al principio de cada tratado) nos da ya una impresión viva y profunda de la realidad central que inspiró al Santo; pero los comentarios en prosa—de los que se ha dicho, con razón, que son dignos de los versos altísimos—enriquecen maravillosamente la impresión del lector.

Habrà tal vez quien prefiera la nebulosa indecisión de los símbolos inexplicados, que abre cauce a la imaginación y estimula un juego apasionante de "posibles" poéticos, enlazados al modo de leves volutas musicales. Habrà quien elija la indefinible lógica de la poesía, que confiere (para quien posea el sentido adecuado) satisfactoria trabazón y armonía a elementos al parecer inconexos. Desde este punto de vista, el *Cántico espiritual* resulta especialmente atractivo.

La aparente inconexión de motivos e imágenes que distinguen al *Cantar* hebreo dio pie a la crítica alemana para señalar su falta de unidad lógica; pero ha de ser del todo insensible a la secreta armonía poética quien no descubra en el *Cantar de los cantares* una unidad y una lógica más hondas, una fusión de lo inconexo y dispar en la resplandeciente bruma de la lírica.

Idéntica unicidad de pasión y de poesía enlaza en el *Cántico* de San Juan de la Cruz los motivos más dispares. Así, el símbolo introducido en sus últimos versos:

y la caballería  
a vista de las aguas descendía,

parecerá al pronto de incierta y nebulosa intención, pero quien posea sensibilidad para lo poético no po-

drá negar la extraña sugestión de esos corceles misteriosos que descienden hacia el temblor de las aguas, en la noche límpida cuyo estrelleo ciñe los últimos versos del *Cántico espiritual*.

Habrá, como hemos dicho, quien prefiera quedarse en la vaguedad musical de los símbolos inexplicados. Pero el que ahí se quede perderá un tesoro inestimable, renunciará a la prosa más asombrosa de la Edad de Oro. El simbolismo místico de San Juan de la Cruz aparece ilustrado en sus comentarios con tal fuerza y donaire que constituye una altísima vindicación del pensamiento simbólico, cuya decadencia es uno de los fenómenos característicos de la última fase de la Edad Media. San Juan de la Cruz fue, de verdad, un poeta *simbolista*: dio expresión viva y sensible a lo abstracto y espiritual, pero la luz del Renacimiento da de lleno en su alegórica arquitectura. Raramente hallaremos en ella esa tendencia al simbolismo vulgar que abunda en *Le livre de creinte amoureuse* de Jean Barthélémy, y del que no está exento ni el mismo Ruysbroeck.

Con su riguroso sistema de símbolos, San Juan de la Cruz enriquece inefablemente nuestra visión, nos eleva a cumbres celestes. Al leer las glosas a su poesía, experimentamos esa rara impresión de un mundo que se desdobra en inesperadas y profundas significaciones. Los motivos de las Sagradas Letras, de la Escolástica y aun de la misma mitología, concurren a esta riqueza sin par. De las representaciones sensibles que aparecen en la poesía de San Juan de la Cruz, y cuyo sentido nos revela con tan luminosa dulzura en sus comentarios, puede decirse lo que escribió Valéry al definir el pensamiento: son ellas mismas, y son, a un tiempo, otra cosa. Leyendo las glosas del Santo, sabremos qué significa la misteriosa caballería de los versos finales del *Cántico* y descubriremos el exacto

sentido que daba el poeta a la "dulce filomena", o a la fuente cristalina, o al mosto de granadas, al zumo de los "muchos granicos, nacidos y sustentados en aquel seno circular". Nadie que lea estas prosas de San Juan de la Cruz se arrepentirá de haber cruzado las fronteras de su poesía.

## “HOMBRE INTERIOR”

DE JORGE BLAJOT

A fines del siglo XIX, la reacción antirromántica proscribió de la poesía todo elemento personal. “El lirismo no será ya el lenguaje de las confesiones dolorosas o apasionadas—observó un comentarista de Stefan George—, sino el reflejo de imágenes impersonales y duraderas”. Un poeta como George se proponía expresar su concepto del mundo y de la vida sin recurrir a lo personalmente anecdótico; se intentaba sustraer el poema al tiempo, “que lo convierte en un fragmento de historia, cuando, en realidad, debe ser símbolo y mito”. El poeta se ocultaba pudoroso. Evocaba escenas campestres, personajes mitológicos y viejas pinturas. Sólo a través de estas máscaras nos llegaba una oscura noticia de su júbilo, de su inquietud o de su melancolía.

Pero con el movimiento neorromántico ha resurgido en poesía el elemento personal. El poeta vuelve a hablarnos de sí mismo. Uno de los rasgos característicos de la poesía del P. Blajot es precisamente ese don directo y cálido de una personalidad; sus versos nos brindan cristalinamente el drama íntimo, la paz y el anhelo de un hombre.

Ya en su primer libro, *Veruela*, escasean las pinturas solo objetivas; aflora en seguida un personal sentimiento que se sobrepone a las cosas. Vemos, es cierto, "piedra y luz abrazadas", el valle austero y las blancas cumbres, pero vemos más claramente al poeta. Tras esa lectura, no perdura tan viva la imagen del cenobio gris o de los viejos castaños como el recuerdo de un corazón ardiente y sumiso.

Pero, a pesar de su riqueza de formas y temas, *Veruela* era sólo un pórtico. Los nuevos poemas del padre Blajot revelan una visión más amplia y profunda. Poesía metafísica y religiosa, aborda los grandes temas—la vida, el espíritu, el sentimiento de la divina presencia—con el estilo contrapuntístico y complejo que observamos en Eliot y en otros poetas contemporáneos. Abundan en sus poemas las zonas neutras, los vocablos de la filosofía o de la física; los pasajes puramente líricos adquieren así, por contraste, especial relieve. Una preocupación de modernidad preside a menudo la selección de las imágenes; entonces la *discordia concors* que debe ser toda metáfora nueva y osada, acaso no adquiere siempre su poética plenitud. En la reciente poesía del P. Blajot, preferimos a ese tipo de imágenes—"Altavoz de otro cosmos"; "ni un suspiro del mundo—huye la captación de su cinta sonora"; "mirada al infrarrojo del espectro divino"—las metáforas que acercan realidades ya secularmente incorporadas a la experiencia humana y doradas por los soles sucesivos de la tradición poética:



Quiero llorar para verte en mis lágrimas,  
gritar al viento para que cabalgues el corcel de mi voz...

Se ha dicho que en períodos de desintegración ideológica y social los poetas exploran, cada vez más audazmente, remotas regiones en busca de imágenes que revelen nuevos diseños de la realidad, una reintegración bajo la superficie. Tal vez obedece a ese impulso la incorporación de la imagen científica a la emoción religiosa. Pero otros prefieren, en poesía, “dar a las palabras—como dijo Maurice Boucher—una magia pura y constante, un potencial que nada deba a la actualidad”.

El P. Jorge Blajot, en dos de sus mejores poemas de *Hombre interior*, demuestra que la sensación de lo eterno puede adquirir mayor fuerza precisamente en un marco que no existiría sin la ciencia humana, sin el “esplendor mecánico” de nuestro tiempo. Claudel ha reflejado en *La Ville* y en *Partage de Midi* un sentimiento trágico de la presencia de Dios: el que expresa Ysé en su momento de máxima angustia:

*Et cependant, il y a des moments où, tu sais, c'est  
comme quand quelqu'un vous regarde*

*Sans relâche, et l'on ne peut échapper, et quoi qu'on  
fasse,*

*Par exemple si l'on rit ou que tu m'embrasses, il est  
témoin. Il nous regarde en ce moment...*

*Oui, Amalric, dès que l'on marche, le pied sonne,  
Et c'est comme quand on marche dans la nuit et l'on  
ne voit pas;*

*Mais on entend qu'il y a un mur à droite quelque part.*

Pero existe también un sentimiento jubiloso de la divina presencia. Tal es el que canta, con admirable fuerza lírica, el autor de *Mi oración en el aire* y de *Inmersión*. El poeta, perdido en la noche, llevado por la aérea nave de plata, realiza esa “aviación metafísi-

ca" que pedía el P. Sertillanges en un famoso tratado teológico; entre las manos divinas, siente

... en la altura  
voladora la cálida palpitación del Pecho  
llameante de Dios...

En el "horizonte ignorado, sin orillas ni flor", halla la inefable Presencia, y la imagina antes de la Creación misma:

*vuelto a la prehistoria de tu asiento en la nada.*

Y el poeta pide que, al llegar de nuevo a la Tierra, no olvide ya aquella sensación de fragilidad cósmica, sostenida en la palma de la divina mano:

*Mañana, al nuevo encuentro con la Tierra, al contacto  
de su torso, mellado—oh Madre centenaria—,  
librame de ilusoria posesión de lo inmoble...*

Indudablemente, la poesía puede "a su manera, que tiene estrecha afinidad con los modos del amor, prestar ayuda a las ideas abstractas que nos permiten balbucir el divino Nombre". Mucho cabe esperar de un poeta que tan valientemente elige el más difícil de los temas. Su acento lírico recuerda a veces, sin menoscabo de su originalidad, la alta y noble imaginación de un Henry Vaughan o de un Francis Thompson.

AURELIO VALLS

O EL PESO DEL MISTERIO

**P**UEDE hoy día escribirse el llamado "poema filosófico"? Aunque la poesía y la filosofía posean distintos modos de enfrentarse con la realidad, es innegable que la poesía, como ha recordado recientemente Cleanth Brooks en su libro *The Well Wrought Urn*, no es exclusivamente emotiva, sino también cognitiva. Aurelio Valls lo afirmó con vehemencia en el prólogo a *La ruta de San Cristóbal* (1949). El programa que anunció entonces se ha realizado cumplidamente en su libro *La Budallera*, publicado siete años después. "Lo único que preocupa al artista es la verdad—decía—. La verdad de la vida es la verdad poética; los filósofos llegan por la sólida calzada discursiva; nosotros, sin aliento, perdiéndonos por atajos sin nombre". Su nuevo libro tiene a veces un ritmo

jadeante, propio de quien avanza por difíciles sendas en un terreno que suelen acotar para sí los filósofos.

Porque yo llamaría a Aurelio Valls el poeta del ser, el poeta del misterio ontológico. Como ha recordado Marcel, nuestro mundo está plagado de problemas, pero no admite el misterio: por eso, en el hombre de hoy, la facultad de asombro va atrofiándose más y más. No siente sobre su espíritu lo que Wordsworth, en un pasaje memorable, llamó "el peso del misterio". Aurelio Valls, como el solitario de los lagos ingleses, recurre precisamente a la poesía para aliviar esa tremenda pesadumbre del "mundo ininteligible" y ahondar en lo que Wordsworth llamó "la vida de las cosas". Tal es, creo yo, el sentido último de su largo poema.

Una explícita certidumbre religiosa no apagaba, en su libro anterior, ese fino sentido de los enigmas que nos rodean:

*Viandantes que no sabemos adónde vamos,  
ni en qué loma nos aguarda la final visión de todo.*

La experiencia espiritual reflejada en el nuevo poema es más incierta y revela una continua tensión entre posibles interpretaciones de la realidad. Esta es para el poeta un cosmos benévolo, acogedor, que nos hace amables señas, o un cosmos hostil, que se yergue, terrible y hermético, como ocurre en la poesía de Emily Dickinson o en el mundo de la infancia. Y aunque Aurelio Valls haya querido escribir el poema de un "aquí-y-ahora", simbolizado en una casa de campo y en su paisaje, este poema de "cielo en el mundo" no se presenta cerrado a la luz de otras vertientes. Si a veces parece rehuir toda trascendencia y alude a la eternidad de la muerte, a "la muerte que todo lo acaba", como dijo Homero, también nos ve como "arcilla que chorrea agua eterna", y aquí el concepto de eternidad tiene un inconfundible acento cristiano.

Su sentido del misterio se aplica a las mínimas cosas del hogar, de esa vieja mansión campesina con inesperados rumores e inquietantes reflejos promovidos por una Moira implacable y muda que habita en el desván y es encarnación de todo lo extraño, agorero y hostilmente huidizo de la realidad cotidiana. Y el poeta ahonda también en el centro de tiniebla, en el profundo pozo del alma donde tiembla misteriosamente nuestra visión de las cosas, "donde el mundo se torna remolino flotante"; o en el conjunto de la misma existencia múltiple y cerrada, cuando cosas y seres se aparecen en su tremenda individualidad y traen el acuciante enigma de su origen y el espectáculo de su extraña autonomía. Las cosas, esas "aventureras del aire", poseen para el poeta claridades y voces propias, pero, aunque sean huestes lanzadas con esbeltez de flecha, adolecen también, como el hombre, de un dramático titubeo existencial:

*Las cosas arriban, llueven, inquiriendo su cometido  
como nosotros el nuestro.*

El poeta contempla con asombro ese irrumpir de lo existente, se alza como deslumbrado testigo de una aurora primigenia y canta el paso de la nada al ser:

*Yo, hecho a divisar  
el estallido para siempre con que la nada  
se convierte en animálculo, en cosa,  
en ser, en entidad, en hermosura,  
en sufrimiento, en disfrute, en cometido,  
en dinastía solar bajo los cielos,  
en alma bajo el palio de los siglos...*

Es, como dijo el filósofo, "la sobreabundante riqueza de la realidad experimentada como algo positivo, como una especie de gloria": la visión que ha conmovido a los grandes poetas de todos los tiempos, de Lucrecio a Blake y Maurice de Guérin. En Sartre

—que al fin, se ha observado, es un filósofo del no ser—, esta sobreabundancia se convierte en repulsiva fluencia, en hinchazón, “en moho, en obscenidad”. La poesía de Aurelio Valls es a menudo su antídoto, es el anti-Sartre. Aunque se crispe a veces por miedo a la muerte pétrea e implacable que amenaza a los seres vivos, aunque su poesía parezca descubrir momentáneamente en la realidad pinceladas absurdas, el tono predominante en las meditaciones de Aurelio Valls es positivo. Surge de un apasionado amor a la existencia y de una viva sensibilidad ante su enigmática textura. Sin este amor no habría nacido el poema, tan a menudo inspirado en un sentimiento de gratitud jubilosa y casi paradisiaca :

*... gracias*

*porque veo los colores, vestidos en movimiento  
y alegres pañuelos, alpargatas  
y severos negros y el rubicundo ladrillo  
de la era...*

La existencia, pues, es buena. Bueno es el gozo y el dolor. En el mundo donde se alza la vieja “masía”, el poeta no descansa, no vive de tanto vivir sumergido en la impetuosa, irresistible cascada de las cosas y de los seres. Por eso se recluye a veces en la casa antigua, se limita en ella, da gracias a Dios por todo :

*porque tenemos algo—en la sombra agradecida  
y fresca de la cal y la muralla. Estar dentro  
de tres a cinco—la casa entera  
como un fontanar recubierto de musgo;  
como una dulcísima piedra en movimiento  
(tan leve que apenas se percibe)  
cristalizada y oxidada de los siglos;  
como un viejo juguete empapado  
de cariño, cargado de la fantasía  
de generaciones y generaciones de niños.*

Estos versos definen el limpio don imaginativo, el estado poético de infancia que Rimbaud quiso salvar con

el arte del adulto. Cuando Aurelio Valls no se inclina hacia una evocación interrogante de la Naturaleza, vemos crepitar en sus versos esa traviesa llama de la imaginación infantil. Así, el fulgor del mundo de Grimm o de Andersen envuelve su pintura de las ratas silvestres, las graciosas y limpias ratas

*con guirnaldas y chalecos de hojas de albahaca,  
cintos de enredadera, botitas de cáscara...*

que hacen pensar también en el pasaje shakespeariano de la reina Mab y surgen en uno de los más líricos e inolvidables momentos del poema.

En el segundo libro, dedicado a la Noche, la carga de misterio es, naturalmente, mayor. Se acentúa aquí el titubeo entre opuestas interpretaciones de la existencia. El himno a la Luna—parecido, por su rápida sucesión de imágenes, a *To the Skylark*, de Shelley—señala la inquietante promiscuidad en que se nos aparecen la nada y el ser, convierte a la divina Astarté en símbolo de los enigmas que nos rodean:

*Oh perla que engarzamos en la nada,  
lucerna de esperanza sin sentido...*

y recuerda la antigua alianza que une la Luna a la muerte: ésta transpira en el mismo fulgor del astro.

Pero la pesadumbre del misterio a veces se aligera. Los enigmas, ya lo hemos visto, pueden también apuntar hacia la dicha si el poeta piensa, como Emily Dickinson, que “la vida es el más bello de los secretos”. El misterio puede abrumar al poeta, pero también sabe gozarse en él, sabe mecerse en la grata embriaguez de la realidad enigmática:

*Déjame estar, tierra, con la noche.  
Déjame disfrutar su estambre,  
su celda de estambre y aroma,  
cercada de luces que bailan  
y voces de niños cansados.*

El misterio nocturno es visto como una mujer, como una inesperada Judit que acude a la hoguera de la alegre noche de San Juan, "noche ya de carne y tiempo". Apoyándose en la unidad física del cosmos, Aurelio Valls insiste en la vecindad de lo cotidiano y palpable con lo lejano y misterioso, en la proximidad entre el doméstico banco de piedra y el ángel invisible. Y aunque exprese a veces un anhelo de segura posesión de la realidad puesta al alcance del hombre y como una renuncia a lo que es externo a la inmediata tierra humana, luego insiste sobre las dos vertientes del misterio y evoca el "último Siempre" donde hemos de llegar un día "al divino espejo de nosotros mismos", y aquel blanco pastizal "que espera el ave huída".

Aurelio Valls ha escrito, pues, un poema de esos que los manuales de historia literaria califican de "filosóficos". Su actitud espiritual es comparable a la de otros artistas y pensadores cuya profunda tendencia religiosa sufre los embates del agnosticismo y del cientifismo moderno; pero, aunque el poeta advierta toda la patética vaguedad de la existencia humana y de la realidad física,

*...la extremada delgadez de la materia,  
la extremada fluidez de esta vida,  
que se llora como un sauce río abajo  
en incoloras landas de soledad...*

el gran atractivo de su poema—tan rico de temas, tan vario en la forma y, a pesar de todo, tan bien construido en su unidad difícil y apretada—arranca de esa avidez de realidad, de esa encendida pasión ontológica a que me he referido al principio. De Aurelio Valls pudiera decirse, como del novelista Ramuz, que "ama no sólo la apariencia de las cosas, sino su mismo ser, y que descubre la soberana virtud de la existencia en sí misma por la vehemencia metafísica de su



deseo". Este impulso, este deseo palpita en el poema, aunque su autor (que probablemente ha frecuentado los textos del positivismo lógico) no se haya propuesto una exposición precisamente metafísica de los enigmas que rodean al hombre.

La primera fase de nuestra conversación literaria fue ruidosa e incómoda. Desde la aparición de los *Diálogos* de Wittgenstein, el mundo de la filosofía se había dividido en dos campos: el de los filósofos que se habían comprometido con la filosofía y el de los filósofos que se habían comprometido con la vida. El primero de ellos, el de los filósofos que se habían comprometido con la filosofía, se había dividido en dos campos: el de los filósofos que se habían comprometido con la filosofía y el de los filósofos que se habían comprometido con la vida. El segundo de ellos, el de los filósofos que se habían comprometido con la vida, se había dividido en dos campos: el de los filósofos que se habían comprometido con la vida y el de los filósofos que se habían comprometido con la filosofía.

## LA POESIA DE VERDAGUER

MÁS de una vez he imaginado cierto aposento, en el llano de Vich, pintado con aquella cal algo azulada que se usa en las casas de campo catalanas, cuyos sucesivos desprendimientos dibujan vagas siluetas geográficas en las paredes. Veo en él un arcón con libros, una barretina morada colgada en la puerta, y un apuesto mozo, curtido, de ojos ardientes y enmarañadas cejas, que escribe y medita. Es invierno. Los rastros brillan delicadamente, cubiertos de escarcha, en la noche fría y clara; el viento, con olor a ventisqueros, agita los desnudos árboles. Pero el muchacho, con los ojos entornados, ve mangles y cinamomos bajo un tibio sol; ve escabullirse los búfalos al paso de Alcides, perdiéndose en los fragantes bos-

ques, o surgir Babilonia entre dos ríos, toda mármol y pórvido, fabulosamente blanca.

Pasan noches, días y sueños, y la luna del buen tiempo alarga ya la sombra de los chopos. En torno a la masía, la neguilla en flor se adormece entre los grillos, en un canto inacabable; la noche es ancha y dulce. Mas, en el pequeño aposento invadido por el hálito del trigo maduro, ¡qué agitación de mares y tierras! Todo un continente cruje y se hunde; tras aquella atezada frente de labriego hay abismos devoradores y sepulcros de espuma; vergeles, palacios y lonjas son pasto de las llamas; luchan atlantes y gorgonas. Diríase que el mítico remolino arrastrará consigo la masía donde, a altas horas de la noche, junto al candil, escribe Jacint Verdaguer. La clava de Hércules hace trepidar la techumbre y la Plana cubierta de trigales y de estrellas. En la imaginación y la poesía, la Atlántida vuelve a ser engullida por su verde sepulcro, pero nacen las islas griegas, con temblor de mirtos y terebintos, y en Cataluña se consolida la *Renaixença*, el Renacimiento catalán.

La primera fase de nuestra restauración literaria fue tímida e incierta. Desde la aparición de la *Oda a la Pàtria* de Aribau (1833) hasta la primera celebración de los Juegos Florales de Barcelona (1859), un grupo de precursores cultiva la poesía catalana: Rubió y Ors—cuya obra, como es sabido, fue la más fecunda en estímulos—, Salvador Estrada, Marià Fonts, Pere Mata, Francesc Morera, Eusebi Pascual i Cases, Joaquim Roca i Cornet, Joan Vinader y algunos otros. Bofarull reunió estos poetas en *Los Trobadors Nous* (obra de 1858). Ninguno de ellos poseía una personalidad literaria lo bastante recia para vitalizar una lengua cuya decadencia databa del siglo xv. La mayoría de aquellas composiciones románticas, pintorescamente medievalistas y eminentemente idílicas y sentimentales se escribían en un léxico plagado de impurezas;

apenas quedaba en él ningún eco de la sobria dulzura, del fuego alado o de la marmórea pompa de los clásicos. No obstante, cabe señalar dos excepciones: Aribau y Milà i Fontanals, en cuya obra se observa aún un nexa con la tradición poética. Si la agrupación de cantores, surgida a imitación del "Gaitero del Llobregat"—a orillas del Fluviá, del Ter, del Franco-lí—ofrecía la evidencia de una tradición perdida, de una lengua corrupta y pobre, la *Oda a la Pàtria* contiene algunos versos que recuerdan el elevado pensamiento y el noble lenguaje de un Ausiàs March o de un Jordi de Sant Jordi. También Milà i Fontanals escribió poesías que no desmerecían de una tradición gloriosa. *La complanta d'En Guillem* se destaca en aquel período influido por las formas menos finas del Romanticismo o por los ecos de un "vallfogonismo" (1) de rara vitalidad; es una breve e inolvidable elegía, con dulzuras de cortesanía trovadoresca sobre un fondo trágico:

*Planyeu-vos, camps de Dela, Serra d'Espill!  
La vostra flor més bella no la teniu;  
l'arbre de verdes branques caigué i morí.*

*(¡Doleos, campos de Dela, Sierra de Espill! —Vuestra flor más bella ya no la tenéis; — el árbol de verdes ramas cayó y murió.)*

En su prólogo al *Romancer Popular* Marian Aguiló reconocía la esterilidad de aquella primera fase de la *Reinaxença*. Si Aribau, Cortada, Martí y Rubio i Ors no pudieron remover ni levantar con sus rimas catalanas la losa del olvido—comentaba Aguiló—, tal vez lo lograrían las canciones anónimas y humildes, conservadas aún "en los recónditos lugarejos de las comarcas más atrasadas, donde la poesía popular, amiga

(1) Se refiere al estilo de Vicenç Garcia, párroco de Vallfogona (*N. de la T.*)

de los pobres, conserva ecos lejanos de las voces de la Edad Media". Aguiló describe melancólicamente aquel proceso de decadencia literaria y de desintegración lingüística. La Curia, por pura rutina, mantuvo el catalán hasta Felipe V; siguió usándolo la Iglesia, pero ya desnaturalizado; en tiempos de la Guerra de los Segadores, los que quisieron servirse de él para enardecer al pueblo nos dejaron muestras de una lengua no sólo corrompida en el léxico y en la estructura íntima, sino externamente influida por el estilo complicado, gongorino, de la época. "La muerte trae consigo la corrupción, y ésta, mezclando ambos idiomas, formó en boca de los escritores una especie de lenguaje fronterizo, tan aborrecible para los castellanos como para los mismos catalanes". Los trastornos políticos sobrevenidos a la muerte de Fernando VII agravaron la desintegración lingüística. Aguiló señala dos hechos importantes en aquella etapa: la exclaustación, que determinó el cierre de las últimas escuelas donde aún se enseñaba el catalán, y la guerra civil de los siete años, que difundió por toda Cataluña la lengua oficial, "de pueblo en pueblo, de casa en casa, en boca de innumerables batallones, hasta los lugarejos y apriscos de la alta Montaña".

Cuando se desveló la vocación literaria de Verdager, la primera fase de la *Reinaxença* comenzaba a adquirir cierta eficacia con la restauración de los Juegos Florales. Sin embargo, para revitalizar debidamente la lengua, para iniciar una etapa de creación literaria digna del pasado, hacía falta una personalidad prodigiosa. Mucho deben también la lengua y la poesía catalana al mallorquín Miquel Costa i Llobera, contemporáneo de Verdager. Pero su obra es más académica, está menos ligada a las formas populares que la del autor de *L'Atlántida*, y es mucho menor su irradiación fuera de Cataluña.

Un hecho poco conocido de la evolución verdague-

riana revela, de manera impresionante, aquel mundo de decadencia en que floreció el genio del escritor. En Vic, entre la juventud del Seminario aficionada a las letras—pese a las melodías de los caramillos y las cornamusas y al prestigio de la institución que había trasplantado de Tolosa a Cataluña “lo pus gentil Rei que en aquell temps fos en terres de cristians” (“el Rey más gentil que en aquel tiempo existía en tierras de cristianos”)—, la voz más tentadora era, aún, la de la musa vallfogonesca, a la cual rindió también homenaje el joven estudiante que, con el tiempo, iba a ser el autor de *Idil·lis i cants místics*.

La tentación surgió con motivo de un cambio de indumentaria introducido en el Seminario. Un día ordenóse a los estudiantes de Teología que, además del hábito talar, llevasen tricornio. Un testimonio de la época refiere el gracioso trastorno que aquella orden motivó en la ciudad. De los desvanes de las casas opulentas empezaron a salir enormes sombreros del siglo XVIII; otros estudiantes compraron lo que el historiador denomina “discretos sombreros de cresta”. La chiquillería perturbó la paz de las calles vicenses, hecha de lento son de campanas y de grandes muros cubiertos de hiedra. Lanzando estridentes *quiquiri-quies*—clara alusión a los “barrets de cresta”—los chiquillos seguían insistentemente a los negros grupos de jóvenes vestidos con sotana y coronados con pomposos y arcaicos sombreros. Un seminarista llamado Andreu Garriga compuso entonces unas décimas humorísticas en honor de los tricornios, que fueron recitadas públicamente desde la propia tarima del aula. Sugerido por su éxito, Verdaguer hizo estampar en la imprenta Barjau un fascículo de décimas, “más que jocosas, satíricas, y reveladoras de un ingenio desenvuelto”. El decaimiento literario era tan grave, que amenazaba con engullir también al genio desti-

nado a consolidar la *Reinaxença*. Verdaguer pudo ser un simple continuador de la poesía satírica de Vicenç Garcia.

Mas no tardó en dar al *Eco de la Montaña* su poema sobre los santos mártires Luciano y Marciano, ni en imaginar la poderosa estructura de *L'Atlàntida*. En cierto modo, la ruptura de la tradición poética ofrecía mayor libertad a su imaginación. Si observamos la intrincada textura de una continuidad literaria normalmente desarrollada, como la de Inglaterra, vemos que, a veces, la misma riqueza del pasado determina una vacilación en la mente creadora. Así fue cuando, a consecuencia de los ataques de Bacon y Hobbes, ciertos poetas abandonaron el mundo de la mitología y de las narraciones caballerescas. Cowley escribió entonces sus complicadas y retóricas odas en loor de la nueva ciencia y ensalzó el *Gondibert* de Sir William Davenant por haber restituido el hombre a la poesía heroica, alejando de ella a los dioses, los diablos, las brujas, ninfas y gigantes. La esfera poética se redujo progresivamente; todo eran limitaciones, escrúpulos y trabas. "Se incitaba al poeta—dice Ifor Evans—a crearse un mundo aislado, un mundo poco trascendente, frívolo, errabundo: un paraje para sombras". El único objetivo serio que le quedaba era la transformación de la historia cristiana en una epopeya. Tal es lo que intentaron, sin éxito, Cowley y Davenant.

Verdaguer apareció tras largos siglos de silencio poético y, por tanto, no tuvo que enfrentarse con la acción restrictiva de la filosofía y de la crítica. Podía usar indistintamente para su poema elementos de la mitología y de la historia, de la religión y la leyenda. *L'Atlàntida* sería una suntuosa síntesis: un poema de intención cristiana, centrado—como una nueva versión ciclópea del *Paraiso perdido*—en la idea de la culpa, pero edificado principalmente con sillares de la mitología griega y de las tradiciones celtas, y coro-

nado con la emoción renacentista de los grandes descubrimientos geográficos. Al igual que los autores medievales y que Enrique de Villena en sus *Trabajos de Hércules* (escritos primitivamente en lengua catalana), Verdaguer podía conferir a *L'Atlàntida* un propósito moral; y, además de la fundamental intención poética con que revivió las primitivas tradiciones humanas, advertimos en su obra cierto prurito científico. En las notas que figuran en *L'Atlàntida*, Verdaguer no sólo cita autores clásicos: Platón, Séneca, Plinio y Diodoro Sículo, sino, además, geólogos, antropólogos y naturalistas como Buffon, Milne-Edwards y Fritz Müller. El afán con que Verdaguer contemplaba en sus viajes las Azores y otras islas atlánticas—"pilares del gran puente roto"—revela un sentimiento poético ligeramente impregnado de la emoción científica del geólogo. El autor de *L'Atlàntida* hubiera, sin duda, rechazado el fondo heterodoxo de ciertas cosmogonías modernas, pero, a buen seguro, le habría gustado el tono literario de algunos autores actuales que aúnan la Ciencia con el Mito, y hallar el acento del poeta primitivo en boca del astrónomo matemático, como cuando James Jeans, explicando el sistema planetario, da esta versión científica del rapto de la diosa solar:

*Creemos que, hace unos dos millones de años, una segunda estrella, errando ciegamente por el espacio, llegó a cierta distancia del Sol, desde donde, por decirlo así, podía oírlo. Y, al igual que el Sol y la Luna originan mareas en la Tierra, esta segunda estrella debió de producir las en la superficie del Sol. Pero, a buen seguro, éstas eran muy distintas de las minúsculas mareas que la pequeña masa de la Luna promueve en nuestros océanos; probablemente una enorme oleada invadió la superficie solar, formando, al fin, una montaña de prodigiosa altura, que fue creciendo a medida que se acercaba la causa de la perturbación. Y antes de que comenzase a retroceder la segunda estrella, el impetu de la marea fue tal que destrozó aquella montaña y*



lanzó al vuelo sus fragmentos, al igual que la cresta de una ola esparce la espuma a su alrededor. Desde entonces, aquellos pedazos han ido circulando en torno a su padre. Son los planetas, grandes y pequeños, entre los cuales figura la Tierra (1).

Este tema de la fermentación cósmica, de cataclismo y creación, es precisamente el que *L'Atlàntida* trata con más verdad poética. Pirene y Alcides, las Hespérides y los Titanes son figuras vagas, sin la realidad y la vida que hallamos en los héroes de las grandes epopeyas. La trama de su acción es algo confusa; el complejo de leyendas medievales y de tradiciones mitológicas no adquiere unidad imaginativa ni verdadero ímpetu narrativo. En ocasiones, el poeta olvida el carácter sobrehumano de las figuras que se mueven en aquel mundo titánico; las Hespérides son humanas, demasiado humanas, como si no perteneciesen a una raza de atlantes. Su paraíso, junto a aspectos proporcionalmente grandiosos—helechos gigantes, menhires y torres “de ancha frente”—, tiene rincones concebidos demasiado a la medida humana. Es como si en la famosa fantasía de Swift se empequeñeciesen de pronto los gigantes y adquiriesen la talla de Gulliver. El realismo con que los poetas épicos describen, además de las grandes gestas, las sencillas acciones cotidianas: las comidas, el acto de ceñirse las armas, la construcción de un barquichuelo, no aparece en *L'Atlàntida*. La acción de sus héroes es demasiado rápida; sus fabulosas hazañas, sin el soporte realista que constituye el secreto de las grandes epopeyas, no se imponen a la imaginación. De hecho, los verdaderos protagonistas de *L'Atlàntida* son el fuego, el tumulto de los mares, la Tierra rajada. ¡Qué verdad, qué auténtica grandeza cuando describe el fragor y el ímpetu de los elementos! Es entonces cuando Verdaguer do-

---

(1) James Jeans: *The Mysterious Universe*.

mina, con puño titánico, la materia poética. La línea narrativa se torna viva y vehemente; surgen imágenes grandiosas, que se plasman en la brevedad orquestada y extrañamente sugestiva de un solo verso. Basta un alejandrino para evocar la intensa vaharada de fuego que avanza sobre las grandes montañas,

*cremant com teranyines els núvols de l'hivern.*

*(quemando cual telarañas las nubes del invierno.)*

Se desatan nubes, olas y vientos; las montañas gimen, inmersas en el barro; el topo llega al nido del águila y el pez cabalga sobre la nube; la nave vuelve a las cumbres de donde proceden los pinos con que fue construida; los sepultureros se mezclan con sus difuntos y los animales del desierto tropiezan con los osos hiperbóreos:

*ensem amb llurs muntanyes de glaç i de verdor.*

*(a un tiempo con sus montañas de hielo y de verdor.)*

A veces, esta fuerza imaginativa adquiere una intensidad que emparenta *L'Atlántida* con la obra de los más preclaros poetas. No es excesivo recordar a Milton al hablar de Verdaguer. No cabe duda de que el autor del *Paraíso perdido* poseía un arte más sabio y seguro, y una preparación humanística más sólida; pero también es cierto que algunos momentos de *L'Atlántida* no desdicen del gran poema inglés. Así, por ejemplo, cuando, ya hundido el continente, el poeta compara con la destrucción final del Universo el horrible estruendo de las aguas y el tumulto de islotes y selvas, sus ojos ven:

*el sol caduc, a palpes buscant sos cabells rossos...*

*(el sol caduco buscando a tientas sus rubios cabellos...)*

En este verso, las palabras, como hechas de sombra, cobran una extraña lentitud; la imagen, de angustio-

sa majestad, entraña el misterio y la primitiva fuerza de los mitos.

Pero este don imaginativo no debe inducirnos a olvidar el otro aspecto más arriba indicado: el enriquecimiento *musical* de la lengua. En ciertos versos verdaguerianos se da una compleja eufonía precursora de la perfección técnica de la poesía catalana del Novecientos, influida por los románticos alemanes y por el simbolismo. La finura que observamos en algunos versos de Milà i Fontanals—entre los cuales recuerdo uno especialmente, en que el poeta habla del “olor a Paraíso” que flota en el palacio de Espill en torno a los novios—germinó en un subconsciente de erudito; era un eco de la poesía trovadoresca: suena como un refinamiento de laúd cortesano entre las ásperas gaitas de nuestro Romanticismo. Con Verdguer, el lenguaje poético recobra *vitalmente* sus posibilidades creadoras. El poeta no siempre puede evitar los amaneramientos de la época ni las añagazas de un idioma corrupto y empobrecido. Pero con él, la lengua literaria, tantos años alejada de la vida, vuelve a ésta y al pueblo; recoge el léxico de los campesinos, leñadores y marineros; despide olor a majada y a alga; incorpora poéticamente la toponimia y cobra nuevas posibilidades evocadoras y musicales. Abundan en *L'Atlàntida* versos inolvidables que parecen apuntar al futuro de nuestra poesía. Versos que cantan las cosas vistas, las pequeñas riquezas del campo:

*Així, al traure florida lo romaní i la malva,  
per la quintana es vessa d'un buc rosada mel;  
(Así, al florecer el romero y la malva, — de una col-  
mena se derrama en el campo rosada miel.)*

o que pintan grandiosamente el sueño abismal de un continente antes de nacer:

*I Europa entre madrèpores dormia allà al pregon...  
(Y Europa entre madrèporas dormía en lo profundo...)*

o imaginan la terrible paz submarina, después del trastorno geológico :

*ara en palaus de marbre les foques s'hi congrien  
i d'algues es vesteixen les prades del anyells...*

*(Ahora en palacios de mármol moran las focas — y visten de algas los prados de los recentales...)*

o una ciudad perdida allende los milenios :

*vestida, emmirallant-s'hi, de pòrfir i de marbres,  
entre els dos rius...*

*(vestida, reflejándose, de pórvido y de mármoles, — entre los dos ríos...)*

La crítica de la época, maravillada sobre todo por la ambiciosa arquitectura de *L'Atlàntida*, se mostró poco sensible a este aspecto estilístico de Verdaguer : la sabia música, casi baudelairiana, con que la palabra, nuevamente incorporada a la vida, posibilita una continuidad creadora, anticipa un acento, abre el futuro de una lírica.

Por de pronto, *L'Atlàntida* abrió a la poesía catalana las puertas de Europa. El poema fue traducido al castellano, al francés, italiano, portugués, provenzal y latín. Su autor sentóse en París al lado de Mistral, participando de su gloria. Aquellos primeros sueños, aquellos primeros borradores, escritos en la paz de los trigos en sazón o en las frías noches de la Plana, fructificaron maravillosamente. Para decirlo con palabras del propio Verdaguer, a la hormiga le habían nacido alas.

\* \* \*

Alguien ha dicho que, desde el punto de vista narrativo, *Canigó* es superior a *L'Atlàntida*. Contiene, además del argumento principal, buen número de narraciones secundarias, pero éstas se hallan hábilmente entretrejidas y en ningún momento quiebran la unidad

del poema. Es, fundamentalmente, un poema bélico, místico y fabuloso, una historia de guerreros, monjes y hadas. El estilo es más propiamente épico que el de *L'Atlàntida*: posee aquel minucioso realismo que hace "ver" las cosas y da verosimilitud a las figuras y a las gestas. Vemos claramente, por ejemplo, la armadura que, en la olorosa penumbra de la ermita, recibe Gentil:

*Deixa després la blanca vestidura  
i li donen a peces l'armadura,  
damunt lo camisol lo platejat perpunt;  
abriga amb lo capmall sa testa bella,  
son cos gallard i fort amb la rodella,  
que duu les Quatre Barres i un sol ixent damunt.*

*(Deja después la blanca vestidura — y danle a piezas la armadura, — sobre la camisola el plateado perpun- te; — abriga con la capellina su hermosa cabeza, — su cuerpo gallardo y fuerte con la rodela — que ostenta las Cuatro Barras y un sol naciente encima.)*

Y vemos también, clara, precisa, la honda de los baleares que seguían a Aníbal:

*trenada amb tres badies de cànem o de pell...*  
*(trenzada con tres cabos de cáñamo o de cuero...).*

Verdaguer escogió, para la mayoría de los pasajes bélicos, una forma especialmente adecuada: el decasílabo épico de 6 × 4 con cesura femenina, y con la misma rima asonante que persiste en muchos versos, si bien se renueva de cuando en cuando. Es una forma algo áspera parecida a la de los cantares de gesta. Verdaguer la tomó probablemente de Milà i Fontanals, que la usó en *La cançó del pros Bernart*, *La mort de Galind* y *La complanta d'En Guillem*. La primera composición data del año 1867 y *Canigó* publicóse en 1886. La adopción de una forma tan apropiada para los cantos épicos de su leyenda revela en Verdaguer una viva conciencia artística. Todo el poe-

ma está construido con indudable preocupación formal. Presenta una esmerada variación de metros y ritmos, según los temas: de una primitiva rudeza épica pasa al romance lírico y a la canción alada, que se mezcla con fragmentos de auténtica poesía popular:

*Muntanyes regalades  
són las del Canigó;  
elles tot l'any floreixen,  
primavera y tardor.*

*(Montañas regaladas — son las del Canigó; — florecen todo el año, — en primavera y otoño.)*

La línea narrativa se interrumpe bruscamente y la historia se torna música. En este pasaje de las “Muntanyes regalades” y en el último canto del poema —con el diálogo de monjes, hadas y santos—la leyenda, más que poema narrativo, es ya drama lírico. *Canigó* representóse, años atrás; la adaptación escénica no debió de resultar difícil. Uno de los grandes méritos de Verdaguer es la unidad que supo dar a un poema de formas tan diversas y la pasión con que fundió la Historia y la leyenda, la nostalgia de la Edad Media y los postreros ecos de la mitología. Pues, como dice el poema, el Canigó era “el Olimpo de las hadas”. En el recuerdo necrológico que Verdaguer dedicó a Joaquim Rubió i Ors—leído el 12 de enero de 1902, pocos meses antes de morir el poeta—, señala como un mérito de los autores recopilados por Bofarull en *Los Trobadors Nous*, el haber alejado de nuestra poesía a Diana cazadora y a los sátiros y las ninfas. En este pasaje, Verdaguer identifica el uso de las figuras mitológicas con el convencionalismo clasicista, y proclama abiertamente su fe romántica. “La fría y glacial niebla del clasicismo, que de antiguo encapuchaba los pueblos de Europa como un gran sudario, rasgóse y comenzó a fundirse con los primeros albores del romanticismo, y la naturaleza mostróse de nuevo tal cual es, bella y encantadora, sin ningún

género de disfraces". En realidad, las hadas de *Canigó* son también mitología, mas no una mitología marmórea, sino fundida aún con la Naturaleza, y emanación de su misterio. Cuando, en el corazón de la noche, Gentil clava los ardientes ojos en los lejanos ventisqueros, y alguien dice :

*són los mantells d'ermini de les fades  
que dansen a la llum de la celístia,*

*(son los mantos de armiño de las hadas — que danzan a  
la luz del firmamento.)*

Verdaguer rehace hábilmente un clima poético primitivo : asistimos a la *naissance du mythe*. Todo es posible en aquella alta soledad, a la luz de la luna, cuando brillan los ventisqueros como magnolias en la gigantesca mole del Canigó. Percibimos un murmullo de aguas lejanas, un puro hálito de nieve ; el silencio y la noche se estremecen al influjo de vagas presencias. ¡Qué lejos nos hallamos de la fría mitología ! La de Verdaguer, viva y popular, aun cuando en ocasiones se vista con las ajadas fórmulas de la época, tiene un fondo virginal, una lozanía de flor montañesa. *Canigó* es un *Götterdämmerung* menor, un "Crepúsculo de las hadas". Si el poeta cristiano las aleja, al fin, de su reino de lagos y ventisqueros, como símbolos del paganismo, primero describió, de inolvidable modo, la gracia y el Olimpo de las hadas : los brazos blancos y las gráciles cabelleras ; la isla sombreada por hayas y abedules ; los glaciares tintineantes ; los gamos amansados ; las rosas alpinas y los nenúfares. Verdaguer, que observó las flores pirenaicas con la mirada atenta del botánico, describe, en una nota a *Canigó*, las bellezas de la corona de rey o *saxifraga* : "Sus hojas, emergiendo de la raíz como los rayos de una estrella, tiéndense sobre la tierra en forma de corona, de cuyo centro sale el espigón, que, más que una flor, es un ramillete de blancas florecillas de dos palmos de altu-

ra". Parecida precisión se aplica a las imaginaciones más aladas de este poema. En la pintura del palacio de las hadas hay versos que recuerdan la fantasía etérea y objetiva del *Kubla Khan* de Coleridge :

*Rengleres de pilars, com joncs de marbre,  
alcen en l'aire cúpules de gel...*

*(Hileras de pilares, como juncos de mármol — levantan en alto cúpulas de hielo...)*

También aquí hallaremos los versos evocadores, de afinada y sabia música, que hacen de *L'Atlàntida* un poema tan grávido de futuro. La contradictoria impresión de impaciencia y maravilla que la obra verdagueriana produce al crítico actual deriva de la emergencia de tópicos de la época entre elementos poéticos vírgenes, renovadores. Es innegable que Verdaguer repetía imágenes convencionales; abusaba del hipérbaton y de la forma enclítica; caía, en algún momento, en aquella *mignardise* de que con justicia le acusaba el crítico Ixart o en un lenguaje demasiado "literario". Pero era también el autor de pasajes únicos, de versos maravillosamente melodiosos y puros, surgidos de los profundos veneros de la poesía y del lenguaje. Tanto si evoca, con la viva precisión de un Breughel, "la verda cornamusa que s'infla sota un pi" (la verde cornamusa que se hincha bajo un pino), como si ve, con dulce vaguedad romántica, "en coixí de celístia les estrelles" (en esplendente cojín las estrellas); tanto si habla, con cristalino acento, de "les roses alpines entre liquens" (las rosas alpinas entre líquenes), como si, en una imagen amplia y sugestiva, encerrada en un solo verso, pinta la majestad de la blanca sierra: "El Canigó és una magnòlia immensa", su arte se nos aparece, en aquel tiempo, como un fenómeno casi único, pues sólo pueden comparársele los aciertos líricos de Costa i Llobera. Martín de Riquer ha comen-



tado la gracia con que el autor de *Canigó* emplea a menudo nombres geográficos por su pura eufonía:

*Les goges de Mirmanda, de Vallespir i Alberes  
aquell matí dansàvem en lo Bosquet dels Horts.*

*(Las hadas de Mirmanda, de Vallespir y Alberes, —  
danzábamos aquella mañana en el Bosquecillo de los  
Huertos.)*

La conciencia artística de Verdaguer se manifiesta una vez más en la hábil repetición de estos versos, levemente modificados, al final del celebrado "Paso de Aníbal"; y uno de los efectos poéticos inolvidables de *Canigó* es precisamente este resurgir de los melodiosos alejandrinos al cerrarse el episodio. Después de la fragorosa cabalgata bélica, del paso inacabable de máquinas de guerra, honderos, sagitarios y elefantes, el tintineo de aquellos claros nombres—iniciador ya del episodio—indica deliciosamente la separación entre el áspero mundo de los hombres y la etérea vida de las hadas. Pero también en otros numerosos pasajes el poeta conjuga la eufonía de la toponimia pirenaica con la gracia del verso, creando efectos de pura magia, como cuando la carroza donde van Flordeneu y Gentil

*de Pomero florit vola a Camsaure,  
serrejant sempre entre Viella i Lys...*

*(de Pomero florido vuela a Camsaure, — siempre entre las  
sierras de Viella y Lys...)*

o cuando evoca

*Puig d'Alba i Fontargent més blanquinosos  
amb llur brial de neu que mai se fon.*

*(Puig d'Alba y Fontargent más blanquecinos — con su  
brial de nieve perennemente intacta.)*

Las primeras estrofas de *Canigó* escritas por el poeta son las que forman el actual epílogo de la obra: la elegía de los dos campanarios. El germen del poema

era, pues, histórico y religioso; no apuntaban aún los elementos épicos y mitológicos. Pero la famosa elegía contiene ya, en la penúltima estrofa, una admirable anticipación de la fuerza lírica con que Verdaguer debía exaltar la majestad, el misterio y la venturosa paz de las montañas. Entre los mejores versos de *Canigó* figuran dos decasílabos que se enlazan con fluidez en una línea melódica: los dos versos finales de esta penúltima estrofa del epílogo, donde la sierra es evocada primero como una enjoyada novia, y luego como un árbol del Sur, luminoso y aromático:

*i de ses mil congestes la florida  
blanca esbandí com taronger novell.*

*(y lavó de sus mil ventisqueros la blanca — floración como novel naranjo.)*

\* \* \*

La emoción en que se funden el amor a la tierra y el sentimiento religioso caracteriza los postreros cantos de la leyenda pirenaica, pero también alienta en otros libros de Verdaguer: *Montserrat* y *Aires del Montseny*, por ejemplo. De *Aires del Montseny* son aquellos versos inolvidables:

*M'estic a l'hostal  
de la Providència  
servit com un rei  
per mà de la reina.  
Ella em dóna el vi  
de la vinya seva;  
ella em dóna el pa,  
me'l dóna i me'l llesca.*

*(Me alojo en el hostal — de la Providencia, — servido como un rey — de mano de la reina. — Ella me da el vino — de su propia viña; — ella me da el pan, — me lo da y me lo rebana.)*

“Toda la paz y la afable jerarquía del hogar catalán

—comentó agudamente Carles Riba—se condensan y columbran en este vocablo *llescar* (rebanar), intraducible, único, inseparable de la idea del pan de cada día repartido y recibido con un sentido religioso de la responsabilidad y del agradecimiento. Por obra de una sola palabra—tan gráfica—, el cielo es transportado a la tierra, lo divino se torna familiar y catalán. Este es el gran Verdaguer, y aquel su genio de la representación simple, directa e íntima...”

Para sus idilios y canciones, Verdaguer recurre a las formas del folklore—ritmo claro, música inmemorablemente sugestiva—; pero en *Aires del Montseny* hallamos un tercer estilo literario, igualmente distante del folklore y del verso más orquestado (y, en momentos menos felices, abiertamente retórico) de las odas y las composiciones de larga extensión. Este estilo intermedio, sin perder la esencia del canto, posee un tono llano de conversación:

*Pujo al conreu que goretava el pare,  
hi cullo uns botons d'or...*

*(Subo al campo que barbechaba mi padre, — cojo unos botones de oro...)*

Es un estilo apenas empleado por los poetas catalanes del siglo XIX; un tono que evita a un tiempo los dos grandes escollos de nuestro Romanticismo: los matices neutros, grises, y el énfasis. Tan sólo lo usa, en ocasiones, Aniceto de Pagès—así en la poesía *Plenitud*—, participando de ese acento verdagueriano de la palabra emocionada y sencilla, y, no obstante, independiente de las formas poéticas populares. El mismo Verdaguer cultivó muy poco este estilo, que despoja de toda pompa al verso decasílabo. Resulta el más adecuado para la deliciosa página autobiográfica que inicia *Aires del Montseny*, en que el poeta evoca su infancia y la gracia humilde de la comarca nativa: el viejo maestro en el asiento de enea; la Virgen

“dins sa capella de paper tenyit” (en su capilla de papel teñido); el pequeño torrente donde su madre encontraba “lo color d'argent” (el color plateado) para la ropa casera; las margaritas, el trébol, la blanca juncia...

Pero el cuño de una gran personalidad se revela tanto en la creación de nuevas formas como en la renovación de las antiguas. Para muchos, el Verdaguer más puro y más íntimo es el de los idilios y canciones, cuyo estilo alado y tierno deriva del folklore. Como poeta religioso, Verdaguer no expresó casi nunca en formas o imágenes radicalmente nuevas los ecos de la inefable experiencia; la unión del cielo y la tierra resplandece tanto más en sus versos cuanto más se acercan éstos a “la irradiación afectiva” y a la simplicidad de las formas líricas populares. Una poesía como *Volada de l'ànima*, de estrofas delicadamente cinceladas, eco consciente de aquella fina música que caracteriza a los grandes místicos castellanos, no recoge tan intensamente las resonancias de la unión contemplativa como una canción de factura folklórica:

*En la taula blanquegen  
tovalles de setí;  
damunt la taula blanca  
del bon Pa i del bon Vi.*

.....  
*Lo Vi n'és de la vinya,  
la vinya d'Engaddí;  
era tan dolç de beure  
que me n'embriaguí.  
Per tornar-me'n a casa  
no trobo ja el camí.*

*(Blanquean en la mesa — manteles de satén; — sobre la blanca mesa — del buen Pan y del buen Vino. — ... — . El Vino es de la viña, — la viña de Engaddí; — era tan dulce su sabor — que con él me embriagué. — Para volverme a casa — no hallo ya el camino.)*

No es frecuente en la poesía religiosa de Verda-

guer la impetuosa energía reveladora de una vivencia radicalmente personal y creadora de una nueva forma poética. No hallamos en ella las impresionantes imágenes de un Ruysbroek, que expresan con humana rudeza la intimidad y la inefable pasión de una experiencia mística.

No siendo propiamente un místico, Verdaguer busca sus temas religiosos en la Biblia, en la hagiografía y en las leyendas devotas. En un prólogo el poeta destaca las posibilidades poéticas que aletean en las páginas de las *Acta Sanctorum* y de la *Imitación de Cristo*, en los libros de Llull, Santa Gertrudis y Santa Teresa. Mientras componía las *Eucarístiques* pidió a Agustín Vassal, para espigar temas, obras de San Francisco de Sales, del P. Faber, de Monseñor de la Bouillerie y de Monsabré. Más que a la visión individualizada, compleja y renacentista de un místico como San Juan de la Cruz—“de mi alma en el más profundo centro...”—, Verdaguer se acerca a la emoción anónima y colectiva de los pintores primitivos; su poesía religiosa forma un vasto conjunto de figuras, de escenas extáticas o ricas de movimiento, que recuerdan a los retablos góticos:

*Sobre Ella un blanc Colom  
ses ales estenia,  
i amb la claror del Verb  
la Verge resplendia.  
...Amb la falç al puny  
la Verge se'n baixa,  
se'n baixa a segar  
lo blat que el sol daura.  
Troba uns angelets  
a baix de l'escala  
amb la falç al coll  
i al barret de palma,  
un cap-blau collit  
a l'hora de l'alba.*

*(Sobre Ella un blanco Palomo — sus alas extendía — y  
con el resplandor del Verbo — brillaba la Virgen. —*

... Con la hoz en la mano — la Virgen se baja, — case á segar — el trigo que el sol dora. — Halla unos angelitos — al pie de la escalera — con la hoz al cuello — y en el sombrero de palma — un azulejo cogido — al royar el alba.)

Es una poesía religiosa que se trueca en romance, canción y balada, y como tal reclama a menudo el ritmo del tamboril. Hasta en un libro de sustancia tan personal y subjetiva como *Flors del Calvari*, el poeta evoca otros amores y sufrimientos: en pleno trastorno del alma dolorida, Verdaguer enriquece su gran retablo con imágenes de Catalina de Sena, de Santa Teresa y del patriarca Job.

A veces he pensado que acaso el nutrido cortejo resplandeció en la imaginación del poeta al acaecer su muerte, una tarde de junio, en el corazón de los bosques, húmedos aún de la copiosa lluvia que el día anterior inundó pinos, robles y avellanos silvestres, dejando gotas de luz viva en el bruñido follaje de los madroños y en la blandura de los brezos. Más que el vasto escenario donde se deslizó su vida de apasionado viajero; más que las verdes aguas del Atlántico, las nieves pirenaicas, los campos de Philippeville e el tristísimo cielo de Ostrof—“del color del tronco de les albes” (del color del tronco de los álamos blancos)—, a buen seguro el poeta vislumbraba aquellas aureoladas figuras que pintó en sus idilios y canciones.

*tomando el oro de los cálices*  
*y, para los claros cabellos, el tono del trigo en sazón* (1).

---

(1) Stefan George.

PROLOGO  
A LAS POESIAS EUCARISTICAS  
DE VERDAGUER

ESTA colección contiene, además de las *Eucarísticas*—obra póstuma—, las poesías de tema eucarístico publicadas por Verdaguer en otros volúmenes, especialmente en *Lo somni de Sant Joan* y en *Roser de tot l'any*. Agustín Vassal ha explicado el origen del último de los libros verdaguerianos y las circunstancias en que fue escrito. El poeta no se sentía ya capaz de componer el grandioso poema eucarístico que soñaba Vassal. Envejecía, perdido en un mar de tribulaciones; experimentaba una aguda y amarga impresión de esterilidad literaria. Desde diciembre de 1896, en que Vassal pidió al autor de *L'Atlàntida* una poesía sobre las Sagradas Hostias de Pezillà de la Ribera, hasta la última carta que Mosén Cinto le di-

rigió el 3 de enero de 1901, toda la correspondencia de Verdaguer revela tristeza y desfallecimiento.

Cuando—por entonces hacía casi veinte años—Verdaguer visitó las ruinas del castillo de los condes de Pallars, aventuróse entre el caos de piedras esparcidas y encontró un jazmín florido. Sus composiciones eucarísticas son como las florecillas cogidas entre los maltrechos muros, acaso al borde de la cisterna vacía y olvidada. Es una poesía que Verdaguer hizo florecer trabajosamente en sus íntimas ruinas. Según el poeta, aquellas canciones no tendrían ya el alegre ímpetu del ruiseñor; serían como la débil tonada del grillo amortecido por la nieve y la escarcha. No había jardines en su alma:

*...tot és en ella codolar i areny.*

*(...todo es en ella pedregal y arena).*

Serían la única flor estos versos de alabanza, surgidos en el corazón del sufrimiento, elevándose en la tiniebla como una oración difícil.

Lo maravilloso es que entre las poesías del poniente verdagueriano las haya tan matinales, tan abrileñas como las más lozanas composiciones de su juventud. “Raïms i espigues” puede competir con el “Sant Josep” de los *Idil·lis i cants místics*; ciertos deliciosos pasajes de “Lo blat” no desdicen al lado de las más frescas composiciones narrativas del ciclo navideño; “Cançó eucarística” tiene estrofas de una intensidad y una simplicidad que las sitúan entre los mejores momentos de la obra verdagueriana.

En su libro póstumo el poeta quiso reflejar los dos aspectos fundamentales de la devoción a la Eucaristía. Cantó en el Sacramento al Dios glorioso, a la Majestad inefable; mas también al Cristo sufriente, la hora solemne y terrible que se conmemora en la separación mística del Cuerpo y la Sangre. Aunque en el Sacra-



mento estén unidos *vi concomitantiae*, como dice la Teología, esta separación mística del Cuerpo y la Sangre “es el memorial, la representación de la separación que acaeció en el tiempo histórico”. Recordándola, llora San Juan en la poesía de Verdaguer, cuando, en la conmemoración sacramental del Calvario, el Evangelista contempla las heridas de Cristo, el Cuerpo maltrecho, separado de la divina Sangre embebida por la tierra :

*Sovint amb el maniple  
s'eixuga els ulls plorosos...*

*(Con el manipulo — enjúgase a menudo los llorosos ojos...)*

Pero en la devoción a la Eucaristía se conjugan tristeza y exultación, historia y misterio, el tiempo y la eternidad. Tiene la amargura de una despedida y la luz de un reencuentro, prenda de indefectible compañía :

*Ell és amb mi i jo amb Ell, no per un dia,  
sinó per sempre més.*

*(Él está conmigo y yo con Él, no por un día, — sino ya para siempre.)*

Se ha dicho que las cimas de la experiencia religiosa, al igual que los momentos más intensos de la tragedia, no admiten las sutilezas de una complicada elaboración verbal. “Los pináculos de la alegría y la tristeza—escribía un comentarista de los “metafísicos” ingleses—sólo pueden tratarse en poesía cuando el poeta renuncia a los ordinarios recursos. Entonces la emoción y la eficacia poética radican en una rigurosa economía expresiva, en una delicada y difícil simplicidad. Es un tópico referirse a la maestría de Verdaguer en la expresión lírica simple y directa. Y si este don fue uno de los secretos de su genio, en el simulacro del don dase el gran peligro de la poesía

verdaguariana: la simplicidad trocada en amaneramiento y fórmula. Entonces la flor intacta conviértese, como decía un crítico, en rosa de papel.

Pero en las *Eucaristiques* abundan momentos de feliz concordancia entre intensidad y simplicidad. En ellos la palabra aparece maravillosamente purificada, reintegrada a los orígenes nebulosos, liberada a un tiempo de la familiaridad y del artificio.

## LA POESIA DE GUERAU DE LIOST<sup>(1)</sup>

**H**ABÍA en el espíritu de Guerau de Liost ese gusto de la multiplicidad, de la coloreada diversidad de figuras y almas que es el impulso básico de los grandes novelistas. Fue a menudo un moralista, pero tendía a considerar con indulgencia, con sonrisa amable y divertida la comedia humana. Pertenecía, con Chaucer y La Fontaine, a la hueste de poetas que gustan de imaginar y relatar historias; como aquellos dos preclaros artistas, paladeaba el sabor de la evocación viva, plástica. Así en los *Somnis*:

*Una senyora compra dins una rebotiga.  
Té sotabarba, té somriures, té una piga*

(1) Seudónimo de Jaume Bofill i Mates.

*i és fresca i és ufana com una col d'hivern,  
com una gallinaire...*

*(Una señora compra en una rebotica. — Tiene papada, sonrisas, una peca — y está fresca y lozana como una col hivernal, — como una vendedora de carne de ave...)*

o en *La Ciutat d'ivori*:

*Vós éreu dreta, immòbil, sota la fina ombrel·la.  
Els vostres ulls, endintre del vel, eren com dos  
falcons arrecerant-se sota el capell airós.*

*(De pie estabas, inmóvil, bajo la fina sombrilla. — Tus ojos, tras el velo, eran como dos — halcones cobijándose bajo el sombrero airoso.)*

Como Dostoievski, trenzaba hipotéticamente la vida, el drama de la gente de la calle:

*¿Ets la fidel esposa d'un mariner qui és lluny,  
qui tornarà de Cuba cap a darrers de juny?*

*(¿Eres la fiel esposa de un marino lejano, — que volverá de Cuba hacia fines de junio?)*

Pero junto a este temperamento abierto, que acogía la vida aun en sus aspectos más sórdidos, se erguía el creador exigente, el temperamento delicado y sensible. Había en este poeta algo de Dickens y algo de Mallarmé. Eso explica que pudiera escribir indistintamente un poema realista como "Dinar de festa major" o dibujar un fino arabesco como "Sonet crucífer".

No sé si sería acertado imaginar la ironía de este poeta como una defensa, como una reacción de su herida sensibilidad: la avidez espiritual, el instinto básico de comprensión que poseía Guerau de Liost le permitían asimilar y resolver poéticamente las más diversas experiencias. El humor "a un tiempo cáustico y con un matiz de aguda malicia infantil", como escribió Carner en su admirable prólogo a la edición revisada de *La Muntanya d'ametistes*, era sólo

una faceta de ese radical instinto de comprensión. Su espíritu confirmaba en cierto modo la observación de Tieck: "No nos sería posible tener un amigo o una enamorada de quienes jamás pudiésemos burlarnos ni sonreír."

Si en la poesía de Guerau de Liost hallamos frecuentemente el contraste entre un mundo sórdido y un mundo de belleza estilizada y sutil, encontraremos también, alternativamente, la emocionada imaginación y la fría fantasía. Como una reacción frente al éxtasis maragalliano, Guerau de Liost fue uno de los primeros poetas catalanes que interpretaron la Naturaleza con espíritu curiosamente desenvuelto, esterilizándola, a veces, de toda emoción cósmica. Jugó con la Naturaleza al modo poco respetuoso que caracteriza a un Jules Renard o a un T. S. Eliot. Para el romántico Shelley la luna era "una muchacha que cobija en sí un blanco fuego", pero Eliot, en su "Rapsodia de una noche ventosa", se refiere al astro con irrespetuoso realismo:

*Tiene en el rostro vestigios de una antigua viruela,  
en su mano arruga un papel rosa  
que huele a polvo y a agua de Colonia...*

y de parecido modo, para Guerau de Liost:

*La lluna, la bruna, diria's  
que riu d'ensopida que està.  
La imatge retreu de les ties  
d'histèrica pell de safrà.  
La lluna té dies i dies.*

*(La luna, la morena, diríase — que se ríe de puro aburrida. — Recuerda la imagen de las tías — de histérico cutis de azafrán. — La luna tiene días y días.)*

Es, en la esfera poética, como un equivalente de la frialdad que caracteriza la interpretación científica de las cosas: la fantasía juega con las apariencias sin que se origine ningún eco emotivo, extrae de ellas un



*paisatge d'almanac  
farcit d'imatgeries*

*(paisaje de almanaque — henchido de imágenes)*

al modo como la mente reduce el misterioso Universo a frías fórmulas matemáticas.

En el volumen *Ofrena rural* hay todo un poema —“De dia”—escrito en esta vena ligera en que, como observó en su estudio J. M.<sup>a</sup> Capdevila, el poeta se convierte en “espectador frío, crítico casi, del espectáculo que su fantasía le ofrece”. Pero algo más allá encontramos en el mismo libro un impresionante ejemplo de emocionada imaginación. Entonces la voz del poeta nos revela como un cósmico escalofrío.

*La lluna vídua té esment  
de la nit carnal i pia.*

*La nit, al capçal del llit,  
atia les besades i el pesombre.  
Del bosc estant, fit a fit,  
esguarda amb taques d'ombra.*

*(La luna viuda advierte — la noche carnal y piadosa. — La noche, junto a la cama, — incita los besos y la pesadilla. — Desde el bosque, de hito en hito, — mira con manchas de sombra.)*

Es la misma calidad de emoción que hallamos ya en “Capvespre”, poesía de uno de los primeros libros, *Selvatana amor*:

*Cada sentit és com una clivella  
i em ressegueix la doblada riuada  
de l'estelada i la sang invisible.*

*(Cada sentido es como una grieta — y me atraviesa la doble riada — de las estrellas y la sangre invisible.)*

Pero otras veces se da un curioso contacto entre la fantasía y la emoción, entre la tendencia al juego y la tendencia al misterio. Así ocurre en el poema ya citado, en que la noche campesina se desdobra en



vívidos personajes, se organiza en un drama áspero y grotesco :

*L'udol còmic del gamariús  
és lai d'amor patètic.  
De l'himeneu el nus  
prepara el sereni com un cosmètic.  
O lai que vibres a la cort  
i fas plorar les bèsties mudes!  
L'eròtic castanyer bord  
la flaire escampa de ses flors peludes.  
El grill toca els ferrets;  
el tòtil, la flauta.  
Als errívols follets  
d'epitalàmic ball marquen la pauta.  
El gebre cou  
dels junts del campanar l'herba devota.  
Una òliba hi cova un ou  
i d'altres li'n fan riota.*

*(El cómico ulular del autillo — es patética endecha amorosa. — El nudo del himeneo — prepara el rocío como un cosmético. — ¡Oh endecha que vibras en el establo — y haces llorar a las bestias mudas! — El erótico castaño de Indias — esparce el olor de sus vellosas flores. — El grillo toca el triángulo, — el sapo, la flauta. — A los enanos errabundos — dan el compás de una danza de bodas. — La escarcha cuece — en las junturas del campanario la hierba devota. — Una lechuza empolla allí un huevo — y otras le hacen burla.)*

En estos versos palpita el mismo espíritu fantástico y profundo, ágil y friamente emocionado que inspiró a los creadores de las antiguas mitologías populares: un sentido vivísimo de la vida oculta y disonante de la Naturaleza, de una vida habitualmente disimulada tras las cosas benignas como una serpiente bajo la hierba. Es el mismo sentido que dictó al autor de *Mireia* el sombrío episodio de la bruja de Baus, y el que hizo imaginar a uno de los más prodigiosos poetas nortehños aquellos siniestros festivos en que, entre enormes vasos de espumoso vino de salitre, los elfos, las brujas y el Caballo de la Muer-

te se regalaban abundantemente con “pieles de caracol y dedos de niño, con ensaladillas de envoltorios de seta, hocicos de ratón acuático y cicuta”.

Y, aplicando ese mismo sentido a la esfera moral, bajo el espectáculo abigarrado y complejo de las flaquezas humanas, de los “tics” cómicos, de las pasiones sin grandeza, que constituye la sustancia de las *Sàtires*, el poeta nos indica de cuando en cuando, con mirada lúcida, los siniestros abismos del alma. “Sàtira de mi” es el impresionante documento de un espíritu que, según el dicho de Thibaudet, “se siente a sí mismo en su multiplicidad profunda”. Es la turbadora visión de los más terribles “posibles interiores”, de aquel substrato donde los grandes creadores, como Shakespeare, acuden para recoger los trazos de vileza y de tiniebla que encarnan después en sus sombríos personajes. Al escribir esta sátira, de una formidable, de una gigantesca imparcialidad, Guerau de Liost se inspiró tal vez en la confesión del filósofo: “¿Queréis que os hable del corazón de un criminal? Sólo conozco a fondo el de un hombre honrado, y os aseguro que es una cosa nauseabunda.” Hay en esta autósátira pasajes de una lucidez, de un cáustico realismo, de una penetración que sólo hallamos en los artistas más preclaros, en los que, tomando—como dijo el crítico—la lámpara del minero, han explorado pacientemente las tortuosas cuevas de la conciencia humana:

*Quan la seva fortuna (que em pertoca) fos meva,  
sabrè servà el decor:*

*li faré dir un ofici, respectaré la treva  
del dol i del mig dol, estulta moda,  
però les entramenes em solleva*

*un goig brutal que broda,  
amb deliquis de llop,  
d'ungles i nervis ma trenada roda.*



*Si el mercader duu guany i travessa a galop,  
nit fosca, el pont del diable,  
encar no el topes, que et ve un glop  
de fel i de saliva, abominable.*

*Lladre sobtadament, el teu mateix germà  
estimbaries, a l'estable  
deixant l'egua tornar.*

*(Cuando su fortuna (que me corresponde) sea mía, —  
sabré conservar el decoro: — haré celebrar por él un  
oficio, respetaré la tregua — del luto y del medio luto,  
necia moda, — pero me remueve las entrañas — un gozo  
brutal, que borda, — con deliquios de lobo, — la tren-  
zada rueda de uñas y nervios. — Si el mercader trae ga-  
nancias y cruza al galope, — en noche oscura, el puente  
del diablo, — apenas te topas con él, te viene un sor-  
bo — de hiel y de saliva, abominable. — Ladrón de  
pronto, a tu mismo hermano — arrojarías al abismo, de-  
jando que al establo — volviera su yegua.)*

Pero tal como, por encima de la visión, ora fría y burlona, ora turbadoramente fantástica y emocionada, con que Guerau de Liost nos presenta la Naturaleza, se eleva al fin la nota plácida, el sentimiento sossegado y sereno de poesías como "Font de Sant Marçal" o "Font de l'Oreneta":

*Un aire ben senzill  
hi porta els sorolls de la vila  
i neteja de brossa l'espill  
d'aquesta font tranqui.la,*

*(Un aire bien sencillo — trae allí los rumores de la  
aldea — y limpia de hojarasca el espejo — de esta fuen-  
te tranquila.)*

toda la agitación patética y grotesca del mundo que bulle en los *Somnis* o en las *Sàtires* se sosiega también y se disuelve en una neblina de mística y tierna humildad. El poeta, en el "Somni final", se convierte en senderuelo que se agacha bajo la divina huella:

*De tantes flors caigudes sobre meu  
tremolaria com un braç de neu.*

*(De tantas flores sobre mí caídas — temblaría como  
un brazo de nieve.)*

Y también en las Sàtires:

*I quan ni l'ombra meva serà ací  
i només sigui un torterol de cendra,  
em posaré al vostre camí  
vellutant les vorades d'herba tendra.*

*(Y cuando no esté ya aquí ni mi sombra — y sólo sea una voluta cenicienta, — me pondré en vuestro camino — aterciopelando con tierno césped sus márgenes.)*

## PROLOGO A "ARBRES", DE CARNER

Todo un libro vegetal, todo un libro hablando de los árboles—dirá el lector, indeciso—corre el riesgo de tender a la monotonía. Pero Carner es el autor de *Els fruits saborosos*, y en aquella colección primeriza la unidad temática no excluye la deliciosa y viva diversidad. Más acentuada, más sorprendente aún es la diversidad de *Arbres*. Centrados por la compañía vegetal, hallaremos aquí los viajes, las inquietudes, las esperanzas y meditaciones del poeta: toda su vida, pudiéramos decir, rodeada de un murmullo de ramas familiares o exóticas.

Aparece en estas páginas el pequeño almendro en flor de una huerta de novicias; el olivo en actitud de plática; el melocotonero medio oculto; los pláta-

nos, testigos de la tensión trágica y la fina dulzura de la vida barcelonesa; la acacia de las estaciones polvorientas y los jardincillos mezquinos; el pino, la haya y el abedul de nuestro monte. Mas también los chopos de Francia, el eucalipto que proyectó su sombra sobre el poeta en el barrio genovés de Quarto dei Mille, los sauces de una ciudad criolla y fantasmagórica o el jacarandá malva, encendido:

*Música es tornà la saba  
com d'un innombrable amor...*

*(En música trocése la savia — como de un múltiple amor...)*

La inmediatez del recuerdo o de la observación directa se aúna en estas composiciones con las lejanías del mito y de la historia. El Sarriá nocturno y la filtrada luz de Passy, Hécate, Venus, el Antiguo Testamento y las guerras de América brotan aquí de un murmullo de árboles.

Josep Carner, poeta de poderosa imaginación, sabe expresar la recóndita vida vegetal encerrada en su misterio:

*S'ofèn cada rel, cada fulla,  
del crit i la corrua dels estranys  
i es dolèn amb enyor sota l'escorça clara  
les anelles dels anys.*

*(Se ofende cada raíz, cada hoja, — del clamor y el desfilar de los extraños — y duélense con nostalgia bajo la corteza clara — los eslabones de los años.)*

Pero el poeta no se limita a la contemplación de una Naturaleza hostil, alejada del hombre. Sus árboles nos hablan y sonríen. Son un impulso “*frenat en una fèrtil esperança*” (reprimido en una fértil esperanza), una lección de equilibrio:

*el moviment dels núvols agermanes  
amb el descans del roc.*

*(hermanas el movimiento de las nubes — con el descanso de la piedra.)*

Al modo como el antropomorfismo con que Proust dibujó a menudo las cosas revela su apasionado interés por el hombre y el predominio de sus motivaciones psicológicas y sociales, los árboles de Carner tienen el rostro vuelto hacia nuestra vida. En la poesía "Xipser" alienta una especie de apoteosis de esta alianza entre el árbol y el hombre: la evocación del árbol antiguo, incorruptible, "tot pensament", que en un haz de raíces

*guarda l'ossada inviolada  
del primer nat, Adam.*

*(guarda la inviolada osamenta — del primer nacido, Adán.)*

Y no recuerdo ninguna expresión más pura y patética de esta fidelidad vegetal que la poesía "La companyia", una de las mejores de la colección. Es una composición sustraída al tiempo, que tanto pudo ser escrita en Bruselas en el año 1952 como en la Francia del siglo XVI o en la Persia antigua. Tan sólo la lámpara, el libro, una rosa y un gran árbol acompañan al poeta en la noche, en su otoño aprensivo y solitario; son los "quatre llagoters" (los cuatro aduladores) que le quedan, expresión con que Carner encubre —como tantas otras veces— con un dejo irónico, su profunda ternura.

No sólo hay diversidad en este libro, sino, además, una rara tensión, fruto del contraste entre el tono gozoso y vital de la mayoría de sus poesías (escogidas entre la obra ya publicada) y algunas composiciones recientes, reveladoras del temor al Olvido implacable. Uno tiene la impresión de que el poeta ha experimentado ocasionalmente la insoportable tris-

teza de los que ven, en forma mucho más trágica que en la alusión rilkiana, cómo se les aparta "el gran rostro de la Vida". El hombre perdido en su isla breve, en el océano del tiempo histórico y prehistórico, contempla el olvido tentacular, "arbre damunt dels arbres" (árbol sobre los árboles). Esta nota amarga, como sacada de una melodía de Valéry, no es frecuente en el libro. Su tono predominante es muy distinto. Refleja una vida rica y gozosa, una múltiple sonrisa. Más de una vez la poesía carneriana se ha distinguido por la piedad con que redime el aspecto sórdido de las cosas, coronando de belleza lo imperfecto y desfalleciente. No basta esta vida. Existe el jardín secreto donde se transfiguran los pesares, donde nacen los pájaros que no alcanzaron vida en los nidos maltrechos de este mundo y las encinas que no pudieron surgir de las bellotas carcomidas y estériles. Existe

*...l'invisible riu per on  
van al somris de Déu les primaveres mortes.*

*(... el invisible río por donde — van hacia la sonrisa de  
Dios las primaveras muertas.)*

## CARNER, INTERPRETE

### DE LA POESIA CHINA

**H**AY en la poesía china una conciencia artística, un amor al oficio que en la lengua original deben de traducirse en una exigente perfección técnica; el lector occidental sólo puede adivinarla, pero le llega, en cambio, claramente ese sentimiento del creador que se goza en su tarea. Unos versos de Tu Fu, traducidos por Josep Carner en *Lluna i llanterna*, son, en este sentido, muy característicos:

*El meu pinzell abasto. Corbat sobre el paper,  
senyava mos caràcters, com el cabell lleuger  
que delicadament la dama va allisant-se.*

*(Tomo el pincel. Sobre el papel inclinándome, —  
trababa mis caracteres como el leve cabello — que delicadamente la dama va alisándose.)*

Acaso contribuye al placer profesional del poeta chino la naturaleza de su escritura: la difícil, delicada caligrafía que es al par una equivalencia verbal y una síntesis pictórica. Tal vez ese doble carácter del lenguaje escrito le da la impresión de acercarse más al objeto. Al evocar las cosas con los finos trazos del pincel sobre la blancura intacta, es como si acariciara la realidad con ambas manos. Pero al mismo tiempo se estimula en su espíritu el apetito de los símbolos, ese mundo en el mundo. No es característica de los poetas chinos la impresión de presencia viva y palpable de las cosas, que en ciertos poetas occidentales parece desvanecer la misma textura verbal de la evocación poética. El estilo de los chinos suele ser *prismático*, o sea un estilo de reflejos, que detiene la atención en las palabras y en el centelleo de su relación sensible y significativa.

Una innegable afinidad de visión y de estilo, una singular coincidencia de temas y aun de elementos biográficos ha contribuido al éxito de la admirable interpretación que nos ofreció Carner en 1935. También es uno de sus rasgos esenciales el virtuosismo lingüístico, el gusto de la *escritura*, pero uniéndose siempre, como en los poetas chinos, a la observación directa de las cosas y de los sentimientos. Con razón podría hacer suyos otros versos de Tu Fu, estos versos que reflejan la efusiva unión del mundo de las palabras y del mundo de las cosas en el espíritu del poeta:

*Al darrer vers alçava la testa de l'escrit:  
la pluja queia fent en l'aigua esgarrijança.*

*(Escrito el postrer verso, apartaba del escrito los ojos: — dándole escalofríos al agua caía la lluvia.)*



PROLOGO A  
"OBRES COMPLETES: POESIA"  
DE JOSEP CARNER

POSICIONES, PARADOJAS

COMO la de todos los poetas predominantemente líricos, la obra de Josep Carner tiene una conexión esencial con su vida. La biografía nos ayudaría a precisar el origen de las contradicciones y las ambivalencias de una obra que en sus primeras manifestaciones rebasa ya los cincuenta años y ha visto desplegarse a su alrededor la curva de diversos movimientos literarios.

Agotados tiempo ha los libros del poeta, las nuevas generaciones tan sólo le conocen a través de lecturas fragmentarias. Su larga ausencia ha privado a Cataluña de un poderoso estímulo y los jóvenes no han podido admirar en su irradiación inmediata a

una de las personalidades más fecundas y singulares de nuestra época. Existía el riesgo de que en torno a Carner se crease una leyenda y que todo un hemisferio de su obra poética quedase oscurecido. Cabía la posibilidad de que alguien presentase esta poesía como una creación ligera, impecable en la técnica y poseedora de un mágico lenguaje, si bien con tendencia a la superficialidad y a reflejar una felicidad un tanto monótona. Si ésta ya irritaba cuando el poeta escribió, en 1924, su prólogo a *La inútil ofrena*, en nuestra época de angustia existencial debe de resultar, para según quién, doblemente ofensiva. No obstante, en esta poesía hay tensiones, contradicciones, hondura. Carner figura entre los poetas que pueden componer una leve cantilena e interpretar líricamente un tema metafísico; sólo los más ilustres poseen ese doble don que permitió escribir a Shakespeare, al lado de finísimas canciones—en que las palabras parecen despojarse de sentido y trocarse en aire, rocío y música—, las profundas reflexiones de los sonetos y los dramas.

Cierto es que gran parte de la poesía carneriana refleja la felicidad del poeta y de la sociedad de su tiempo, antes de los trágicos trastornos. Nacido en el seno de una familia de la clase media, hijo único, pudo saborear aquellas blanduras del clima y de las costumbres barcelonesas a que aludía, con una sonrisa, en el prólogo a *La inútil ofrena*. Aparte Guerau de Liost, no sé de ninguno otro, entre nuestros poetas, que haya evocado con tanta ternura las delicias del calor hogareño, el instinto—por decirlo con un vocablo suyo—“sojornívol”, esto es, de permanencia. Ya en su primera selección, el *Llibre dels poetes* (1904), daba con suaves pinceladas el color exacto de una hora vivida en una villa o en una aldehuela y nos hacía respirar su olor matinal. En el *Primer lli-*

*bre de sonets* (1905) evocaba la Barcelona de los abuelos, con

... *llits amples i freds,*  
*verdes i grogues sederies,*

(... *lechos anchos y fríos, — verdes y amarillas sederías*)

y los momentos de más recogida paz, de compenetración con las cosas benignas. *Els fruits saborosos* (1906) es una rutilante apoteosis de esta felicidad sencilla y clara. Y el poeta la cantó repetidamente en libros posteriores; no solamente el bienestar burgués, sino también los pequeños motivos de alegría que enriquecen las humildes casas de los menestrales: el jilguero en el pisito sombrío o la azotea con la ropa alegre y palpitante.

A menudo, ya en las primeras colecciones de poesías, esa visión de idílico ambiente hogareño se teñía de delicado humorismo. El poeta describe la vulgaridad de las villitas de suburbio, pero en el fondo de su evocación realista alienta un impulso de perdón que parece redimir a la misma vulgaridad: tal es la ambivalencia del sentimiento, que no sabemos a ciencia cierta si contempla aquellas vidas mezquinas con sonrisa irónica o con tierna mirada. En realidad, ambos impulsos se funden en el estilo más típicamente carneriano.

No hallamos personajes nietzscheanos en esta poesía. Si Maragall se sintió atraído por figuras como el Conde Arnau y don Juan de Serrallonga, que parecen encaruar las fuerzas elementales en su ciega pujanza y se despliegan con una especie de sobrehumanidad rebelde, los personajes preferidos de Carner son con frecuencia grises, humildes, vulgares, y los vemos insertos en el contexto social con una amable inconsciencia y felices en la estrechez de su mundo. Maragall, influido por Nietzsche, el turbulento, y por el soñador Novalis, ajustó, por el contrario, su vida a los cánones más estrictos del recogimiento y la nor-

malidad burgueses, mientras que la biografía de Carner es fantástica y centrífuga, y discurre en gran parte lejos del país y de la sociedad tan amorosamente reflejada en su obra. Un anecdotario de la vida de Carner revelaría hasta qué punto se ha apartado el poeta de los convencionalismos y las rigurosas normas de su condición social. La suya es, en realidad, una inquieta vida de poeta, movida por súbitos e inesperados impulsos: una biografía "romántica". Génova, Costa Rica, la boda con una muchacha de la alta sociedad chilena, la madurez en la lejanía, Méjico, Bruselas, París: una lejanía que ya no es voluntaria (y acaso un poco caprichosa) como al principio, sino dolorosa, dramática. Primero, tal vez prefirió amar desde lejos, amar a la "Cataluña irreal" a que se refiere una de las poesías de los últimos tiempos: una patria hecha en gran parte de imaginación. En todo caso, la relación profunda del poeta con su país siempre ofrecerá cierta opacidad al análisis. Cuando, joven aún, Carner escogió una profesión que requería su ejercicio en tierra extranjera (ingresó en la carrera diplomática), su gesto podía hacer suponer un vago sentimiento de inadaptación o, cuando menos, cierta impaciencia. Pero es probable que la causa inmediata de aquella decisión fuese puramente material. Por otra parte, el impulso pudo proceder de una inclinación a la novedad y a la aventura, que ha coexistido con su tendencia al arraigo en los gozos de un hogar tranquilo. Si, cuando decidió expatriarse, hubo en el subconsciente del poeta una sombra de desencanto, las largas ausencias crearon aquella saludable distancia que, a cada reencuentro, renueva un atractivo amenazado por la visión diaria, al igual que la poesía aparta los velos de la familiaridad y restituye el fulgor a las cosas. Una poesía como "Retorn a Catalunya" indica hasta qué punto es embriagadora la belleza de una patria que deja de ser recuerdo

y se torna de pronto—casi increíble en su virginal precisión—retama ardiente, voz de doncella o alquería entre el centeno.

Es posible que el primer alejamiento del poeta entrañase algún elemento de frivolidad y de juego, algo así como el ficticio dramatismo de los enamorados, que prevén un desenlace infaliblemente delicioso a sus rencillas. Algunas poesías de Carner revelan la tendencia a recoger tan sólo la indecisa espuma de la vida, a cultivar un sentimiento vago y huidizo, un pesar saboreado con delicia porque rehuye el verdadero trastorno del corazón. Un poco de este color pudo teñir la primera añoranza. Pero el alejamiento de los tiempos tardíos es un dolor persistente, implacable. El poeta quisiera volver a ver la cala y la viña, la danza antigua, el pino y el agnocasto del torrente; pero el país lejano le resulta a un tiempo motivo de deseo y de temor, y más vale contemplar los abedules en la bruma extranjera que hallar en los caminos de antaño “un àngel trist amb el seu glavi tort” (“un ángel triste con la espada torcida”). Así, el poeta que en tantos versos memorables ha reflejado la propia felicidad y el bienestar de una época es, al fin, trabajado, madurado por el dolor. Tan sólo le aligera algún momento de tímida esperanza o una vena de sentimiento estoico que le hace saborear el gusto de una extraña libertad en el fondo de su tristeza:

*Des que vaig ésser exiliat  
(oh joventud, oh llar perduda!)  
sóc en pedrís vora fossat;  
i tant he vist, tant he deixat,  
que em canta al cor la llibertat  
entre el polsim il·luminat  
de ço que passa i es trasmuda.*

*(Desde que fui desterrado — ¡oh juventud, oh hogar perdidos!) — me hallo en un poyo junto a un foso; — y tanto he visto, tanto he dejado, — que me canta en el corazón la libertad — entre el polvillo iluminado — de lo que pasa y se trasmuda.)*

## TEMAS Y FORMAS

La obra poética de Carner ha descrito una firme curva progresiva en la calidad de la visión y en el dominio de la técnica; y, con todo, muchos de sus elementos esenciales se hallan ya en las primeras colecciones, incluso en un volumen tan juvenil e inseguro como el *Libre dels poetes*. Hay en éste un matizado realismo de novelista, una inclinación a observar y a imaginar vidas y almas diversas—esa fue también una de las características de Guerau de Liost—; apunta muy delicadamente la ironía y también la nota satírica; en las “glosas” se patentiza la atracción de la vena popular; en esta primera selección de poesía encontramos a veces el gusto por la reflexión sentenciosa y no faltan tampoco los motivos mitológicos ni la influencia bíblica, que han persistido todo a lo largo de la obra de Carner. Pero el estilo acusa aún la sugestión de la música verdaguariana más manifiestamente romántica:

... el mar cridava al lluny, el tro corria  
i vacil.lava el fonament del món.

\* (... el mar clamaba en la lejanía, corría el trueno — y vacilaban los cimientos del mundo.)

En cambio, muchos versos poseen ya la eufonía, en modo alguno ampulosa, que caracteriza el estilo del poeta en los mejores momentos de su arte; así, cuando habla de Hamlet:

...i éreu tot esborrat entre les coses  
com les figures d'un antic tapis.

(... y aparecíais borroso entre las cosas — como las figuras de un antiguo tapiz.)

Si el eco de las imágenes verdaguarianas subsiste aún en la segunda colección (*Poseidón*—dice el Carner juvenil con su acento derivado de *L'Atlantida*—“es féu la seva jaça d'arrels de continents”, “hízose la yácija con raíces de continentes”), los temas se mul-

tiplican, se acusa el balanceo entre la ironía y la emoción, el lenguaje es más ceñido, más adaptado a la observación matizada o a la pura fantasía, y todo el libro oscila entre una dulce vaguedad simbolista y una coloreada, plástica precisión parnasiana.

Cuando Carner empezó a escribir acababa de cerrarse el período de ardorosa rivalidad entre las dos grandes escuelas francesas, que se prolongó, poco más o menos, desde 1880 hasta 1900. Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme y François Coppée defendieron hábilmente su concepto parnasiano frente a la reacción simbolista, que insistía en la máxima utilización de los recursos musicales del lenguaje. Albert Samain publicó su primera selección, *Au jardin de l'Infante*, en 1893; sintióse atraído por las dos escuelas y fue, en realidad, un conciliador. Sus versos tienen, a veces, una brumosa musicalidad y una mórbida melancolía; pero también sabía evocar con gran colorido leyendas clásicas, a la manera de los *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle o de los *Trophées* de Hérédia, o imaginar idilios de marco campesino, deliciosos en su simplicidad, aun cuando los personajes se enriqueciesen con el prestigio de unos nombres eufónicos recogidos en la Antología griega: Mirtyle, Eglé, Clitia... También los protagonistas de *Els fruits saborosos* ostentan nombres griegos, y en los idilios carnerianos se funde—como en las poesías del autor de *Aux flancs du vase*—la solemnidad mitológica, el tierno espíritu hogareño y la imagen de una Naturaleza pródiga y sonriente.

Los idilios de *Els fruits saborosos*—nos dice el autor en el prólogo de la segunda edición—fueron escritos “per un enllaminit de la vida com a espetacle i de l'idioma com un exercici d'entretocs”, esto es, “por un engolosinado por la vida como espectáculo y por el idioma como ejercicio de leves toques”. En ocasiones, este gusto por el espectáculo confiere al

gesto de los personajes una especie de deliberación estilizada y una fina teatralidad:

*Superbament s'aixeca; sos ulls són triomfants  
i enfonsa en la prunera les cobejoses mans  
i aixeca tot el rostre com si volgués besar-la.*

*(Soberbiamente se levanta; sus ojos son triunfantes, —  
hunde en el ciruelo las codiciosas manos — y alza todo  
el rostro como si quisiera besarlo.)*

Pero jamás deriva en puro esteticismo. El poeta acoge en sus idilios toda la diversidad de la vida: infancia, amor, atareada maternidad y vejez melancólica. Una profunda piedad impregna estas poesías, que exaltan la condición humana hasta en su aspecto de decadencia y ocaso. *Els fruits saborosos* son la primera creación cíclica en que Carner alcanza una verdadera unidad poética, superior a la del grupo de sonetos; el idioma se ha tornado realmente más apto para los “leves toques”, para las formas sugerentes y la delicada música de un estilo alternativamente familiar y solemne. Sin ruptura de la esencial unidad del conjunto, el poeta puede dirigirse a Cronos entre los racimos de oro o evocar un alegre barullo de comadres:

*La síndria a rodolons avancen les més vives.  
Eglé parteix. Al cim del caps amuntegats  
enlaira les tallades vermelles com genives.*

*(La sandía a vuelcos impulsan las más vivarachas. —  
Eglé la parte. Por encima de las amontonadas cabezas —  
eleva las tajadas encarnadas como encías.)*

Este pequeño volumen es, pues, un hito importante en la evolución de Carner. Son idilios surgidos de una fantasía juvenil, escenas externas a la intimidad del poeta, pero expresan con palabra grave y madura una valoración de la condición humana, una aceptación de la belleza y la tristeza del mundo.

En un reciente libro recordaba Aranguren que los poetas de mentalidad “clásica” buscan la poesía en un mundo inocente, paradisiaco, en una feliz Arca-



dia donde no existen las calamidades que acompañan a la vida humana. En este sentido—dice—son característicos del ideal “clásico” dos poetas históricamente románticos: Shelley, que en la isla de su poema *Epipsychidion* creó el modelo de una venturosa Arcadia “lavada con azules océanos de aire joven”, y Keats, que no vio escisión entre verdad y poesía, porque la imaginación es creadora de la realidad, y “belleza es verdad, verdad es belleza”. Frente a este concepto está la noción del romántico que, como recuerda Aranguren, no se refugia en el mito, sino en la historia, y también la visión a la manera de Rilke cuando busca los temas en el presente y encuentra ocasión poética en las más sencillas realidades de cada día.

*Els fruits saborosos* conjugan la tendencia romántica a buscar la poesía en el pasado (aunque, en este caso, el pasado sea precisamente la Grecia clásica) con la moderna visión de la poesía entrañada en el ambiente cotidiano sencillo e inmediato. Los idilios carnerianos sitúan las acciones y las circunstancias diarias en el marco de la Antigüedad valiéndose simplemente del hábil recurso de unos nombres de eufonía griega; pero su Arcadia no es “clásica” en el sentido que indica Aranguren, porque admite el envejecimiento y el dolor, “la feina i el desfici”, “el trabajo y la desazón”: todo el destino del hombre gozosamente aceptado como materia poética.

Y la propia Naturaleza no siempre aparece clara e ingenua en *Els fruits saborosos*. Hay un momento en “Les prunes d’or” en que se insinúa una especie de turbio propósito en el viejo árbol; ya no nos parece un inocente vegetal, y lo vemos extrañamente turbado por la avasalladora belleza femenina:

*I l'arbre, que amb un lleu incitament de branques,  
sembla oferir-nos l'or, la mel d'algun pecat,*

*s'estremeix un moment de la ferocitat  
del gran perfum impúdic i de les dents tan blanques.*

*(Y el árbol, que con un leve incitamiento de ramas, —  
parece ofrecernos el oro, la miel de algún pecado, — se  
estremece un momento de la ferocidad — del gran perfu-  
me impúdico y de los blancos dientes.)*

Parece, pues, una Naturaleza que participa en el drama del bien y el mal; no es plácida como en los versos de Samain, sino en cierto modo dotada de una oscura conciencia: es una Naturaleza, por decirlo así, baudelairiana. La poesía de Carner ofrece a veces estos contrastes bajo una superficie tranquila.

En *La malvestat d'Oriana* (1910), narración en prosa que contiene una buena proporción de poesías, Carner busca la poesía en el pasado (aquí, pues, es "romántico", según la visión de Aranguren). Este medievalismo es frecuente en la poesía catalana moderna, al igual que en casi todos los renacimientos culturales de Europa; Bofill i Ferro, en páginas críticas de gran penetración y belleza, ha observado hasta qué punto el medievalismo era consustancial al espíritu de Guerau de Liost y se erigía en punto de partida de las más arriesgadas aventuras. Fue, asimismo, un innegable factor, disimulado y subyacente, en la arquitectura modernista (contemporánea de la obra de Carner y de Guerau de Liost en su primera época), y en más de un caso las formas de esa arquitectura tienen por íntimo soporte las líneas fundamentales del gótico.

La tendencia a refugiarse en el pasado es evidente en *El verger de les galanies* (1911), pero la composición que comienza: "Per unció d'amor i de tristesa" señala un momento en que el poeta, situado entre la vida y el sueño, se inclina decididamente por la vida. Héctor, Palas, Agamenón, Ajax, Elena—"la nacio perduda de les ombres" ("la nación perdida de las sombras")—aléjanse, temerosos, cuando se acerca al

poeta el amor real, cuando la aventura personal se prefiere al pasado y a la fábula. Pero en *Les monjoies* (1912) hay una poesía especialmente significativa: "La proposta", que revela un nuevo retraimiento, un viraje hacia el sueño. La primavera se le antoja demasiado turbulenta al poeta y la desecha porque es prelude del "*foll idil.li dels altres*" ("del loco idilio de los demás"); él está entre rimas y libros, guarecido en el mundo de la imaginación:

*Jo dins ma cambra confegeixo versos  
i un esperit cavalca en cada rima.*

*(Yo en mi aposento compongo versos — y un espíritu cabalga en cada rima.)*

Afuera hay la vida vulgar, que le hiere con su zumbido y con su tosca energía. El poeta prefiere "la melodía del *fulleig d'un llibre*" ("la melodía nacida al hojear un libro") a la calle "*on hi ha gent que riu i gent que plora*" ("donde hay gente que ríe y gente que llora"), prefiere el arte a la vida. Y en esto sí se da un asomo de decadentismo a la manera de Oscar Wilde o de Villiers de l'Isle-Adam. Esta actitud, tan frecuente en los simbolistas franceses, está en contradicción con las tendencias más profundas de Carner, y, por ende, sólo es en él pasajera. "Capvespre dominical", otra poesía de la misma colección, tiene afinidades con "La proposta", pero el sentimiento es más complejo. Las risas, el bullicio y el fácil amor de los demás marchitan la noble ira del poeta, y éste se imagina abrazando un destino vulgar. Una mujer de ojos cansados y un pobre jardín en el suburbio:

*Gemegarien mos infants. I a sota  
d'una pomera amargament estèril  
fóra tal volta resignat...*

*(Gemirían mis hijos. Y bajo — un manzano amargamente estéril — tal vez me resignara...)*

Es la imaginación derrotada, una mansa angustia a la manera de Chéjov.

En la obra de Carner estas dos poesías figuran entre los puntos más claros de tangencia con el modernismo, que tendía a sentimentalizar la singularidad del artista y a subrayar la oposición entre la vida y el arte. Como sabemos, esta antinomia se reflejaba incluso en la indumentaria de los "artistas" de fin de siglo. Una poesía del volumen *El cor quiet* recoge rasgos autobiográficos de juventud que evocan finamente la vida de los escritores y los artistas de aquella época:

... *mesclar música i pols, taques i flors,  
i no poder trobar la roba blanca  
sinó quan d'un calaix ne penja un tros.*

(... *mezclar música y polvo, manchas y flores, — y no poder hallar la ropa blanca — más que cuando de un cajón pende un pedazo.*)

Es un postrer eco de la bohemia de estilización parisiense; pero, pese a compartir un tanto su desorden, no creo que Carner se ajustara a ella en la indumentaria. Su ideal fue más bien cierto dandismo a lo Alfred de Musset, es decir, el estilo que precedió a las formas sociales modernistas. Recuerdo un retrato de Carner, publicado en 1920, en el cual persiste aún esa norma arcaizante: traje negro, cuello duro (pero sin doblar), ancha y gruesa corbata ochocentista y en el ojal una gran gardenia. En Carner era frecuente este estilo de indumentaria solemne, académico, acaso un poco inglés (entre *clergyman* y banquero de la City). Su porte no acusaba ningún indicio de bohemia indiferente y nebulosa.

En los versos que Bofill i Mates (no firmaba aún "Gueran de Liost") dedicó a Carner con motivo de la publicación del *Primer llibre de sonets*, hace un elogio de las virtudes "clasicizantes" de esta forma poética, pero califica de "decadentista" la escuela a que se adscriben él y sus amigos. Era un momento literario confuso; muy pronto la delicuescencia de fin de siglo lucharía en Cataluña con el clasicismo y el ar-

bitrarismo del novecientos. Carner no fue, quizá, un franco adepto del novecentismo, el estilo mental definido por Eugeni d'Ors, pero ironizó sobre los románticos y los neorrománticos y se inclinó por el "espíritu de estructura".

Los pruritos de cobijamiento en el sueño son, pues, un elemento de tensión en la poesía de Carner, y en más de un poema ha afirmado que la imaginación es superior a la realidad vivida, efectiva. Pero su tendencia profunda, que da el tono predominante a su obra, es, como ya hemos visto al comentar *Els fruits saborosos*, una franca y conmovida aceptación de la vida.

Es difícil imaginar una poesía tan abiertamente vital, si con este adjetivo queremos también sugerir que una de las convicciones básicas del poeta es lo que Emerson denominaba "la maravillosa congruencia que existe entre el hombre y el mundo". La poesía de Carner es a menudo un espejo ofrecido a la felicidad del hombre y a la felicidad de la Naturaleza en íntima conexión, casi como dos realidades intercambiables. Comunica a veces un sentimiento paradisiaco de paz, de bienandanza y de amor; da una visión transfigurada de las cosas, como encumbrada ya en el cielo de la perenne hermosura. El poeta, atento a la felicidad de la Naturaleza, advierte que después de la lluvia "l'aire fa olor de primera besada" ("el aire huele a primer beso") o que "canta el nou goig un ignorat ocell" ("canta el nuevo gozo un pájaro ignorado"); con insuperable ternura registra los aspectos humildes y como olvidados del paisaje:

*Sobre un petit areny l'herbei és amorós  
i ja no hi sona més l'esquitx de l'aigua clara.*

(Sobre un pequeño arenal el césped es amoroso—y ya no suena el salpicar del agua clara.)

Pero esa contemplación maravillada va más allá de las cosas, de los seres concretos y, como diríamos aho-

ra, "existenciales", y se aplica a una meditación del mismo misterio ontológico. "¿Has elevado alguna vez el espíritu—preguntaba Coleridge—a la consideración de la existencia en sí misma, como simple acto de existir? ¿Te has dicho alguna vez, pensativo "¡Es!", sin pensar si tenías ante ti a un hombre, una flor o un grano de arena, sin referirte, en suma, a tal o cual manera o forma de existencia? Si has podido conseguirlo habrás sentido la presencia de un misterio, que te habrá dejado el espíritu suspenso de maravilla y pavor." Esta emoción constituye el tema de una reciente composición carneriana, "Creació del poema", en que describe "el desert amb el desig" ("el desierto con el deseo"), el insinuarse de las cosas vivas en el valle desabrido o muerto que no es más que el símbolo de la nada; allí acuden los pájaros anhelantes de cantos futuros, y unas rayas se apresuran a conjugar vagamente la masa verde y jadeante de los bosques, o se estremece una roca, que se ablanda en el lugar donde nace el agua. El existir y el nacer son vistos metafísicamente como un don precioso y una envidiable, si bien arriesgada, aventura:

*Venir d'on no sabeu, en fred i queixa!  
Per quin incert? Per a quin fruit?  
Es prou diví de néixer,  
commoció de l'àrid, dispersió del buit.*

*(¡Venir de dónde no sabéis, con frío y queja! — ¿Por qué azar? ¿Para qué fruto? — Bastante divino es nacer, — conmoción de la aridez, dispersión del vacío.)*

Todo el poema es un ardiente elogio de la creación, de la existencia vista en la pureza del primer instante, impetuosa y germinativa.

Pero así como en *Els fruits saborosos*, junto a una interpretación idílica de la Naturaleza, hemos hallado un turbio reflejo baudelairiano; a lo largo de la poesía de Carner observamos momentos de contraste entre su tono vital predominante y un sentimiento de

profunda, metafísica angustia. Ya en uno de los libros primerizos, *Les monjoies*, apunta un tema que prefigura líricamente (de manera algo confusa y ambigua) ciertos aspectos del pensamiento de Heidegger. La poesía "Angoixa de l'alta nit"—dedicada precisamente a Unamuno—refleja una inquietud surgida de la existencia misma, del "ser-en-el-mundo". El hombre, solitario en la oscuridad, tiene más viva conciencia de sus límites; no puede adentrarse en "la gran llunyania freda" ("la gran lejanía fría") y siente angustia

*de tenir un sol esperit  
clos en una sola vida.*

*(de tener un solo espíritu — encerrado en una sola vida.)*

No sabemos si el poeta se refiere al anhelo oriental de una multiplicidad de renacimientos en la rueda del ser, que estaría en pugna con su concepción cristiana del alma. ("A chaque être—dijo también Rimbaud—plusieurs autre vies me semblaient dues"). Más bien creo que esos dos versos expresan oblicuamente el temor a la muerte como realidad insoslayable antes de adentrarnos en el infinito y de penetrar en el secreto de las cosas. Tal vez a causa de esta ambigüedad, el poeta los ha suprimido en la versión definitiva. Pero resulta interesante registrar, ya en un libro de 1912, cierta coincidencia con temas de la más amarga filosofía de hoy.

En "Lluna clara de pagès"—poesía de *La paraula en el vent* (1914) muy reducida en su versión final—priva un sentimiento dolorido en la valoración de las vidas oscuras, un sentido de futilidad y esterilidad:

*De primer la son espessa  
i la mort darrerament.*

*(Primero el sueño espeso, — y la muerte al fin.)*

Esta composición tiene cierta semejanza con "El son", de *L'oreig entre les canyes* (1920), en que el

poeta se imagina a sí mismo dormido y se siente despreciable; será—dice—una cosa olvidada y vana,

*... difunt de la boca badada,  
pallaso grotesc de la mort.*

*(...difunto de boca desencajada, — payaso grotesco de la muerte.)*

La tendencia al desencanto ante ciertos aspectos de la realidad humana se acentúa, en poesías recientes, hasta el extremo de una amplia repulsa de la existencia misma. Diríase que el poeta ha sentido la tentación terrible, la voz de la Serpiente cuando proclama:

*... Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du Non-être!*

Toda una zona de la poesía carneriana—una zona mínima, de hecho—contrasta, pues, extrañamente con el resplandor vital que difunde, en conjunto, su obra. La figura de un Universo hostil aparece ya en algún libro de la primera época:

*La lluna es corca i ja posat de crani;  
l'onada és un senyal que ja no es mou...*

*(La luna se carcome y aparece como un cráneo; — la ola es una señal que no se mueve ya...)*

El poeta no sólo ha reflejado la tensión entre la felicidad y el sufrimiento humanos, entre el amor y la muerte, o la angustia del corazón prisionero del misterio:

*Tenebres emmurallen  
la vida i l'esperit;  
en un glop de desig l'adéu que plora  
ja tremolar la nit.*

*(Tinieblas amurallan — la vida y el espíritu; — en un sorbo de deseo el adiós que llora — hace temblar la noche.)*

También ha expresado el horror a un retroceso en la escala del ser, a un retorno a las formas de vida subhumana, zoológica (en la poesía "Perdut en mon jardí"); o ha pintado escenas de un cosmos que se des-



integrada, en que los dulces vergeles de antaño se desvanecen bajo una implacable nube y “el zodíac — és un cinyell desfet” (“el zodiaco — es un cinturón desatado”). Pero hallamos el contraste más profundo en los momentos de la gran tentación, cuando el poeta parece identificarse con los viejos árboles que, en una suprema expresión de desencanto, proclaman la inanidad de la existencia. Lo mismo da gozo que desconsuelo; la realidad es una especie de volteo ominoso e incansable que se confunde con la propia nada:

*Ja res no és, i la mateixa mola  
és mòlta en el molí.*

*(Ya nada es, y la misma rueda — molida es en el molino.)*

Es el sentimiento opuesto al que inspiró “Naixement del poema”. No ya exaltación del ser, sino total desencanto, una especie de *nausée* metafísica, una amarga fórmula que recuerda la sentencia de Buda: “Todo está vacío, todo es insustancial”, donde se oculta en germen el nihilismo ontológico.

Alguien dirá, tal vez, que esta posición extrema es, en la “Cantata dels sabins seculars”, una simple ficción dramática, externa a la intimidad del escritor, como la tragedia de Racine, que no pudo recoger sus horrores y trastornos de la gozosa vida del poeta. Pero en ciertas poesías recientes de Carner esa preocupación por el valor último de la realidad aparece más de una vez. Insinúa que un Hado supremo, a la manera griega, rige a los hombres y a los dioses, y que la existencia no es una aventura deseable:

*Homes i déus, joguines del plany i de la dansa,  
en començant a viure sospiren de recança:  
deixies del no ésser que afrontaran l'incert.*

*(Hombres y dioses, juguetes de la queja y de la danza, — al comenzar a vivir suspiran de pesar: — residuos del no-ser que afrontarán lo incierto.)*

En un poeta que ha observado tan amorosa y tiernamente las cosas—el aire medroso, la hoja olvidada,

la ardilla moribunda, los granos de polvo en su asoleada felicidad—toda alusión a la inanidad de la existencia tiene, por contraste, un acento más trágico. No olvidemos que los momentos de valoración negativa han surgido sobre todo en “la tongada extrema” (“el turno extremo”), cuando se torna más viva el ansia de perdurabilidad, y en un espíritu ensombrecido por dolorosas circunstancias históricas. En un poeta tan vital, tan nativamente inclinado a la aceptación y a la admiración, tan ajustado al dicho de Goethe: “Estoy aquí para admirar”, esa súbita repulsa solo puede ser una tentación pasajera. En “Xiprer”, poesía también reciente, el buitre es símbolo de una muerte niveladora e irrevocable, pero el ruiseñor anuncia “un canto sin gemido” tras el velo de la oscuridad.

Sin la perduración allende la muerte, el poeta no acierta a encontrar sentido a la vida. Las valoraciones negativas parecen, pues, surgir principalmente de la angustia suscitada por el problema de la inmortalidad. Si algunas poesías de las postrera época reflejan el trastorno de esta tentación y están escritas pensando en “el gran muro de la sombra”, sabemos, con todo, que Carner es un poeta de radical tendencia cristiana. La oscura zona, el pesimismo inspirador de ciertas composiciones recientes no parece que tenga que anular en el corazón del poeta esa pura claridad predominante en su lírica, la confianza en la vida y en la muerte, y el ardiente entregarse a la plenitud del Ser:

*Més dolç és el seguir-te i no saber,  
tenir-te a Tu i no veure.*

*(Más dulce es seguirte y no saber, — tenerte a Ti, aun no viendo.)*

\* \* \*

Exceptuando *Els fruits saborosos*, *La paraula en el vent* y *Nabí*, las colecciones poéticas de Carner se ca-

racterizan por una gran diversidad de temas. Hasta en *La paraula en el vent* (1914), que, como dice el prefacio, “no ve a ésser altra cosa que una història planyívola d’amor” (no viene a ser otra cosa que una lastimera historia de amor), nos sorprenden de pronto, entre la melancolía petrarquesca, unas meditaciones religiosas: “L’hora baixa en el temple”, “El viatge”. Pero este libro apenas da cabida al humorismo, que no falta en casi ninguna colección del poeta. En *Auques i ventalls*—la primera edición apareció en el año 1914—, el humorismo ocupa una zona amplísima; tanto, que algunas de estas poesías podrían parecer un producto de lo que ciertos críticos han dado en llamar “cultura de divertimento”: así “El blanc capell desmesurat”, en que hay hipérbolos tan encantadoramente rebuscadas como las propias rimas, o la divagación barcelonesa “Auca d’una resposta del senyor Gaudí”. En general se trata de un humorismo ligero, pero, en ocasiones, aparece la punzada satírica. En “Auca de la coblejadora”, por ejemplo, que tiene momentos de sórdido dramatismo fríamente evocados, en modo alguno velados por la piedad, tan frecuente en la poesía carneriana. Y al lado de estos temas hallamos una conmovida gravedad, inspirada por la tierra humilde que ama el poeta:

*Ni l’endemà retornaré de missa  
per un tirany que m’a contenta,  
on hi ha un safaretx que s’esclarissa  
i abelles d’or entre la menta.*

(Ni al día siguiente regresaré de misa — por un sende-ruelo que me agrada, — donde hay una alberca que se aclara — y abejas de oro entre la menta.)

O bien una curiosa mezcla de emoción y de humorismo, que es, como hemos visto, una de las formas más peculiares en la poesía de Carner.

*Bella terra, bella gent* (1918) incluye también una notable proporción de poesías humorísticas y alguna

que otra de puro divertimento, como “La dama sufo-  
cada”, ejemplo de las pocas poesías carnerianas en  
que el hábil artificio verbal flota un tanto en el va-  
cío. Esta colección, al lado de composiciones que tra-  
ducen la anécdota sin apenas retoque, casi como en  
un sencillo dietario lírico—el amigo que presenta a  
su prometida, una excursión al Monseny, una tarta-  
na que vuelca—, contiene también piezas de rara in-  
tensidad, entre las mejores del poeta: “Secular”,  
“Oració pasqual” y aquel inolvidable “Retorn a Ca-  
talunya”, que tan felizmente refleja la riada de emo-  
ción en el corazón del ausente, la revelación profunda  
de la belleza de un vínculo, de un país y una lengua :

*Ja veig damunt la serra de foc el nostre pi.  
Oh gent que per les feixes daurades feu camí!  
Em sobta com un vi  
la força tota vella i humil que ens agermana.  
(Es viu com la ginesta i com el blau marí  
el teu escarafall, oh noiu catalana!)*

*¡Oh com rieu a l'hora del vespre, masos blancs,  
entre els pallers que volten, pacífics, vostres viures,  
pensant que tots vosaltres teniu, per ésser lliures,  
bosquet, i blat, i vinya, i un marge amb tres pallacs!*

*(Ya veo sobre la sierra de fuego nuestro pino. — ¡Oh  
gente que por los bancales dorados camináis! — Me so-  
brecoge como un vino — la fuerza vieja y humilde que  
nos hermana. — (Es vivo como la retama y como el azul  
marino — tu aspaviento, ¡oh muchacha catalana!)*

*¡Oh, cómo reís al anochecer, masías blancas, — entre  
los pajares que rodean, pacíficos, vuestras vidas, — pen-  
sando que todas vosotras tenéis, por ser libres, — bosque-  
cillo, y trigo, y viña, y un repecho con tres chopos!)*

La colección siguiente, *L'oreig entre les canyes*, con-  
tiene algunas poesías igualmente celebradas: “La fu-  
lla”, “El salt de la mar”, “Balada de Nadal”, “Tarda  
d'estiu”, “El palau del vent”, “Canticel”, “Recan-  
ça”... El tema amoroso predomina en este libro, uni-  
do a veces a un puro juego de imaginación. Si en  
“Magda” el poeta ama a una mujer antillana muerta

ya antes de nacer él, en "Idil.li inert" se figura estar en una casa silenciosa, llena de retratos, enamorado de una dama que ruega, que se imagina al amor como si fuese la muerte inmóvil. Y hay también el crudo realismo de "L'errivola" o la curiosa meditación de "Enyorança", que puede inscribirse entre las preocupaciones más especialmente reflejadas en libros posteriores. El autor de "Enyorança" evoca, como Wordsworth, la extraña melancolía "que ens ve de quan no érem" ("que nos viene de cuando no éramos"), la nostalgia que transfigura misteriosamente las cosas familiares y cotidianas:

...hi ha dies que el camí de cada dia  
ens sembla inconegut.

(... días hay en que el camino de cada día — nos parece desconocido.)

Aun cuando, dado el predominio de los motivos amorosos y la ausencia de humorismo, esta colección pueda compararse en cierta medida a *La paraula en el vent*, no tiene una intención de unidad como la anterior selección, y el lenguaje es más diverso y menos inclinado al arcaísmo.

Antología debida al propio autor, *La inútil ofrena* (1924) incluye algunas poesías inéditas y un ingenioso prólogo de autocrítica, en que el poeta, desdoblándose irónicamente, analiza y define su obra con sonriente objetividad. El siguiente año apareció *El cor quiet*. La poesía inicial, "Nocturn", es una serie de interrogaciones al enigmático Universo: el poeta pregunta si la hilacha de niebla plateada es leve temor de la hierba, si la larga negrura del ramaje es alucinación y engaño "o un mot tràgicament inconegut" ("o un vocablo trágicamente desconocido"); perdido en un círculo de enigmas, está junto al pozo jamás abierto, junto al tesoro enterrado, pero, al igual que un durmiente, no llega a alcanzarlos. Nuestra vida obtusa, incapaz de aclarar el secreto de las cosas, se yergue

como un muro de barro con "cansada y espectral melancolía". En el mismo libro hay una poesía que presenta indudables afinidades con esta: es "Perdut en mon jardí", a la cual hemos aludido ya. Entre las más profundas de Carner, evoca el oscuro abismo de los orígenes, el estremecimiento de la vida retrocediendo hasta el ciego grumo y el monstruo, allende los milenios. Pero junto a estas turbadoras imaginaciones hallamos temas de luminosa ternura, como aquel pequeño drama del rayo de sol que avanza con amoroso y persistente propósito, y al fin se va, desilusionado: una de las poesías más deliciosas del libro, de un animismo que recuerda las finas fantasías de Andersen o de Walter de la Mare. Y al lado de una litografía realista como "Porta d'hostal", precisa y amarga, la exquisita "Invitació de febrer", que da en estrofas breves, de ritmo singularmente adecuado al tema, toda la ambigua emoción del tiempo evocado: el primer sol cálido que atrae a la lagartija y da brotes a los almendros, el abigarrado Carnaval, la proximidad de la serena Cuaresma:

*Tu que tens pau als horitzonts,  
tu que dus mel a les entranyes,  
tu que ets morada com el fons  
de les muntanyes!*

*(¡Tú que tienes paz en los horizontes, — tú que albergas miel en las entrañas, — tú que eres morada como el fondo — de las montañas!)*

*El veire encantat* (1933) y *La primavera al poblet* (año 1935) pueden considerarse en cierto modo como un díptico por su similitud de forma y de estilo, aun cuando se dé contraste en los temas. El primero insiste en los motivos de otoño: "La Mare de Déu de setembre", "Entrada de tardor", "Núvol d'octubre", "La boira", "Or de novembre"; el otro es, haciendo honor a su título, un libro predominantemente primaveral. Pero, como dice el proemio, también la pri-

mavera tiene como elemento necesario “un cert punt consirós i de vegades dolorós: perquè la millor provatura de goig és trencadissa i fonedissa” (“cierto punto pensativo y a veces doloroso: porque aun el mejor intento de gozo es quebradizo y deleznable”); un dejo final de melancolía es, pues, el enlace entre otoño y primavera y emparenta más aún el tono de ambas colecciones. Comparten, asimismo, uno de los temas más entrañables del poeta: el recuerdo de su gran amigo Guerau de Liost. Viviente aún en la poesía de *El veire encantat*, evoca los ojos azules del ausente, las confidencias bajo un haya del Montseny o junto a la Seo barcelonesa, las lecturas de versos:

*... i, bell nats d'una febre, tos poemes  
per qui ton nom atenyerà els darrers;  
sento coses secretes que em callares:  
no en copsà ni sospita ningú més.*

*(... y, recién nacidos de una fiebre, tus poemas, — por los cuales tu nombre alcanzará a los postreros; — siento cosas secretas que me callaste: — no las captó ni de ellos sospecha nadie más.)*

El “Plany” del segundo libro es una de las elegías más sobrecogedoras que se han escrito en catalán, y rara vez en la poesía universal la amistad ha inspirado versos tan bellos en su tristeza. Muerto el amigo, las “antiguas primaveras tiernas”, los sueños compartidos, todo irrumpe, increíble; el superviviente no tiene valor para acercarse a los lugares que ambos amaban, pero entre los dos amigos hay un doloroso intercambio de muerte y de vida:

*D'ara endavant, mentre el meu dia duri,  
de tot un caire no sabré florir;  
i no podem, per més que el fat en curi,  
jo del tot viure, tu ben bé morir...*

*(De ahora en adelante, mientras mi día dure, — en uno de mis flancos no sabré florecer; — y no podremos, por más que el hado quiera, — yo vivir del todo, tú del todo morir...)*

Así pues, estas dos poesías sobre una amistad que ha constituido uno de los episodios más importantes en la vida de Carner—una amistad y una compenetración literaria semejantes a las que unieron a Wordsworth y Coleridge—deben contarse entre sus creaciones más puras y personales.

En *El veire encantat* hay diversas composiciones de tema extranjero, entre las cuales destaca un soneto de especial sugestión: “Serrells interminables”, que demuestra hasta qué punto se equivocó el crítico que consideraba el soneto como una forma embarazosa que imposibilita el vuelo lírico. Este da, en amplísima visión (hecha de nombres geográficos y de unos pocos detalles que expresan de concentrada manera la vastedad de una realidad única), la sensación de la lluvia perdurando en todo un país:

*París regala deplorablement;*  
*Es nega Niça d'aigarells en doina.*  
*Milers d'esgarriances d'un moment*  
*punyen Sena, Garona, Rin i Roine.*

(*París chorrea deplorablemente; — se anega Niza de múltiples regatos. — Miles de escalofríos momentáneos — estremecen al Sena, al Garona, al Rin y al Ródano.*)

El agua pudre las pobres callejuelas enfermizas y gorgotea en las catedrales; y la imagen se completa con penetrante poesía evocando el espectáculo del mundo líquido y gris no sólo desde el ángulo humano, sino con los ojos de la misma lluvia:

*La pluja a tot arreu esbiaixant-se,*  
*veu solament alguna mà que es mou*  
*fregant un vidre de finestra...*

(*La lluvia, sesgándose por doquier, — ve tan sólo alguna mano que se mueve — frotando un cristal de ventana...*)

Idéntica gracia imaginativa hallamos en otro soneto, inspirado también en un motivo extranjero: “La cuina i la posta”, que describe una escena doméstica con la matizada precisión de un Vermeer— los cabe-



llos llameantes de una mujer, la jarra topacio y el faisán “fet de colors de fullaraca ardent” (“hecho de colores de hojarasca ardiente”). O en la poesía “Encara”, en que se recuerda la grácil juventud a través de la muerte, y en “El cotxe dels somnis”, que expresa con un delicioso mito la actividad de la imaginación despierta en el cuerpo del durmiente y la alegría del mundo como recién creado en la luz del nuevo día. Y en esta colección hay también una de las poesías más intensas escritas por Carner inspirándose en el sentimiento de piedad que, como hemos visto, es frecuente en su obra. En “La fi de l’esquirol”, el poeta, contemplando a la pobre ardilla moribunda, imagina sus sensaciones dolorosas, el miedo extremo disipándose en el suave fluir de la nada. En torno suyo, la vida prosigue con presurosa indiferencia: las abejas se afanan entre los brezos, y las golondrinas tan sólo ven luz clara; únicamente el hombre se encorva, pesadoso. La triste y oscura bestezuela se ha convertido en símbolo de la mortalidad en unos versos que pueden figurar entre los que con más contenida emoción nos han acercado al misterio de la muerte en contraste con la dulzura de la vida:

*Era tot ple de grives un saüc.  
I jo, mortal, emmetzinat mon lleure,  
en la meva ombra, al meu costat, vaig veure  
com m'acotava el pensament feixuc.*

*(Cubrían los zorzales un saúco. — Y yo, mortal, emponzoñada mi holganza, — en mi sombra, a mi lado, vi, — cómo me encorvaba el oneroso pensamiento.)*

En esta colección, abundante en graves temas y bañada en una melancolía de madurez que apuntaba ya en *L'oreig entre les canyes*, hallamos, pese a la intención unitaria que la preside, motivos muy diversos. Aparte los predominantes, que justifican su título, hay la evocación del austero bienestar campestre y de extraños donaires rústicos; y también momentos en que el

humor pierde la sonrisa y se torna sátira, como en "Vileta", implacable estampa de un lugar mezquino, vulgar, con gente absurda y resentida: un escenario para los novelistas evocadores de las concentradas, terribles pasiones provincianas. Pero no todo es objetivo en este libro; contiene poesías de un sentimiento extremadamente subjetivo, sensaciones de las más difícilmente comunicables, más propias para la música que para la expresión verbal. Así, "De mal registrar" comenta la impersonalidad del poeta invadido por el perfume y por toda la magia nocturna de la primavera, confundiéndose, embriagado, con las cosas según la ley de la "disponibilidad" definida por Keats. El poeta lo es todo y no es nada, como disperso en la sombra azul, perdido en la múltiple realidad deliciosa. "No se qui sóc, d'on vinc..." ("No se quién soy, de dónde vengo..."). Parece haber alcanzado de pronto, impensadamente y como por un don primaveral gratuito, ese estado de poesía a que aspiró Maurice de Guérin, y que consideró como el fruto de un esfuerzo y de una larga y paciente espera: "¡Si nos pudiésemos identificar con la primavera, forzar este pensamiento hasta el punto de creer que aspiramos en nosotros toda la vida, todo el amor que fermentan en la Naturaleza, sintiéndonos a un tiempo flor, verdor, pájaro, canto, frescura, voluptuosidad, luz serena! ¿Qué sería de mí? Hay momentos en que, de puro concentrarse en esta idea y contemplar fijamente la Naturaleza, uno cree experimentar estas cosas".

Pasaron seis años entre la publicación de *La primavera al poblet* y la de *Nabí*. Este poema apareció en un volumen en 1941, en la República Argentina, y luego en Barcelona, pero durante la guerra civil ya se había dado a conocer fragmentariamente en la "Revista de Catalunya". Si en muchos libros de Carner hay temas bíblicos, *Nabí* es, en este sentido, el esfuerzo más notable: un largo poema inspirado en un episodio del

Antiguo Testamento, con alternancia de acción y reflexión, pero sometido todo ello a un ritmo narrativo infalible, y desplegado en un lenguaje que viene a ser la destilación más pura de una larga experiencia poética.

Sólo pudo escribir *Nabí* quien haya pensado mucho en Dios, quien haya meditado a menudo su misterio y experimentado la fuerza de aquella sentencia paulina que el poeta—substituyendo con un sustantivo los tres verbos del Apóstol—traduce así en labios de Jonás:

*Déu és el meu únic espai.*

*(Dios es mi único espacio.)*

El poema exalta la acción conservadora de Dios, se asoma a los abismos de su misericordia y, en versos de prodigiosa energía, canta la terrible dignidad del hombre elegido como intérprete divino, alejado de habladurías e indiferente a las cosas, vestido de oprobio y de miseria, pero pletórico de su gran don:

*I és un passant negat que diu paraules pures:*

*un tast de vi nou ens ha dat,*

*i el pellingot que porta pel cup és esquitxat;*

*ens lliura grans de blat*

*i és ple, damunt son cos, de les garbelladures.*

*(Y es un viandante negado que habla palabras puras: — nos ha dado a catar un vino nuevo, — y el andrajo que le cubre está salpicado por el lagar; — nos brinda granos de trigo — y tiene el cuerpo cubierto de ahechaduras.)*

Las imágenes, como en la Biblia, proceden del meollo de la vida cotidiana y reflejan las labores del campo o los ademanes de los mercaderes; y en una página de coloreada belleza como la evocación de Nínive—torres, cúpulas, palmeras, guerreros, mancebas enjoyadas y leones cautivos—, el poeta no olvida a los perros junto al montón de desperdicios, la inmundicia que suele orlar la más exquisita pompa oriental. En *Nabí* hay el color de la historia y el aliento del

desierto, el centelleo de la ciudad majestuosa, los camelleros de extraño verbo y los marineros que, cuando arrecia el temporal, invocan a dioses diversos :

... *el Sol, la Luna,*  
*el gran Bicorné, l'Orrea, un penyalot o un peix.*  
(... *el Sol, la Luna, — el gran Bicorné, el Orrea, un penasco o un pez.*)

El ritmo narrativo, caracterizado por la alternancia de las reflexiones del protagonista con descripciones de ambiente y largos diálogos, recuerda un poco al "Viejo marinero" de Coleridge, pese a que, métricamente y en otros aspectos de su estructura, ambos poemas resulten tan disímiles. Se da también coincidencia entre el tema bíblico del hombre que, habiendo ofendido a Dios, arriesga la vida de los que con él navegan, y el tema del marinero que se atrae el infortunio por haber dado muerte al albatros. Estos versos, por ejemplo, se fundirían perfectamente en la fluidez narrativa del gran poema romántico :

*Vaig pujar al pont, cama-segat d'angúnia,*  
*i deia un remitger darrera meu:*  
*—El cel es fa nit negra de rancúnia.*  
*Algú d'aquesta nau ha enfuriat son déu.*

(*Subí al puente, vacilante de angustia, — y tras mí un remero murmuraba: — El cielo tórnase noche negra de encono. — Alguno de esta nave ha enfurecido a su dios.*)

En otros momentos, la forma en que la escena se perfila geográficamente y se sitúa en su temporalidad precisa recuerda la noble dicción dantesca :

*El Líban era en el tombant de l'any*  
*que del xacal s'acosta a l'home el plany*  
*i els núvols s'agarbonen al cel i el vent somica...*

(*El Líbano hallábase en la época del año — en que se allega al hombre el plañido del chacal — y las nubes se embisten en el cielo y gimotea el viento...*)

Hallamos, además, en *Nabí*, coincidencias con temas que, acaso por haber preocupado profundamente al poeta, se despliegan o son objeto de alguna alusión

en otros libros suyos. Así el de las virtudes demasiado fáciles, "carcomidas en su contentamiento" (que ya vimos en "L'errívola") o el del pesimismo existencial que proclama la inutilidad de todo esfuerzo y la futilidad de la vida:

*Tot és follia,  
còrrer i estar, vetllar i dormir;  
tot és engany de vides condemnades:  
donar-se i escometre i resistir.*

*(Todo es locura, — correr y estar, velar y dormir; — todo es engaño de vidas condenadas: — darse y acometer y resistir.)*

El poeta pone estas palabras en labios de una sacerdotisa de Nínive y las reproduce más tarde en la poesía "Equinocci" (de la colección *Llunyanía*), pero no ya como una amarga certeza, sino interrogativamente, como atormentado por la duda. Sin la supervivencia no tiene sentido que "la fe y el fango" se sean fieles,

*... si, lluny del goig i de la queixa,  
sols una cara té el destí  
i tant se val morir con néixer  
i desvetllar-se com dormir.*

*(...si, lejos del gozo y de la queja, — sólo una faz tiene el destino — y lo mismo da morir que nacer — y desvelarse que dormir.)*

Pero *Nabí* es el poema de la esperanza, y la extraordinaria aventura del profeta prefigura la resurrección del Enviado. En el soliloquio que cierra el poema, el pensamiento de Dios se torna consuelo, viva alegría. Es comparado a una dulce yacija, a una fuente que mana, a la brisa marinera, al sol asomándose entre los pámpanos y a la sombra de un peñasco en el rigor del estío. El recuerdo de la muerte se endulza con la idea del nuevo y gran nacimiento, cuando "només amor esdevindrà l'home rebel" ("tan sólo amor se tornará el hombre rebelde"), y el poeta ha conferido, maragallianamente, una figuración terrenal a la beatitud so-

ñada por Jonás: las manzanas y la miel en el hogar del Padre.

*Paliers* (1950) es una breve antología publicada en Bélgica, enriquecida con algunas poesías inéditas y con versiones francesas escritas por Émilie Noulet, esposa del poeta, en colaboración con éste. Dos años después apareció en Santiago de Chile otra selección de versos carnerianos, *Llunyania*, que contiene en mayor proporción las composiciones inéditas o no recopiladas en libros. Entre las nuevas poesías predominan los temas de añoranza y de destierro, y algunas son de singular belleza. Los que Carner ha escrito posteriormente sobre estos temas se reúnen por vez primera en el presente volumen (1), principalmente en el grupo que lleva por título "Absència", pero también figura alguna en "Verb" y en "Llegendari". A veces, la lejanía se torna opresiva para el poeta; y cuando nos habla de Ulises advertimos que, como éste, quisiera contemplar siquiera el lugar más oscuro de su país:

... el fum damunt la teva llar més pobra,  
i el pi benigne que la vetlla, al caire  
d'un regueró cenyit per les orengues.

(...el humo sobre tu hogar más pobre, — y el benigno pino que lo vela, al borde — de un regato ceñido por los oréganos).

En *Arbres* (1953, Biblioteca Selecta, vol. 133), el poeta recopiló composiciones de volúmenes anteriores y otras inéditas. Este libro—como indica su título—inicia el agrupamiento por temas, que ha determinado la estructura de *Obra poética*.

\* \* \*

Dos de las primeras colecciones de Carner son libros de sonetos, y es significativo que a lo largo de su obra

---

(1) *Obras completas*, Biblioteca Selecta, Barcelona, 1957.

el poeta haya cultivado repetidamente esta difícil forma. El autor de *La paraula en el vent* ha buscado siempre la unidad de la composición poética, el equilibrio de sus elementos en una estructura cerrada y casi palpable. Probablemente proviene de este deseo su tendencia a la versificación "clásica" y a las formas que no dan margen a la indecisión y que, si se abren a las cosas más delicadas o a las más profundas, lo hacen como el marco de piedra finamente labrado que da a los rosales y a la gran noche misteriosa. En esta poesía no hay nada incompleto ni vacilante; nada que adolezca del aire fragmentario y falsamente sugestivo de ciertas poesías modernas, que pretende estimular la imaginación y no es más que una tendencia a lo informe. Soneto, canción o romance, poesías en rigurosos alejandrinos o en versos polimétricos, todas las formas utilizadas por Carner pueden contener la música más huidiza o la fantasía más vaga; pero el poema, concentrando sus múltiples energías en una perfecta cristalización, "enriquece a la Naturaleza—como escribió el filósofo americano—con un nuevo objeto".

La impresión de movimiento es frecuente en la poesía carneriana; la encontramos especialmente en poesías como "El dia revolt", "Xàfec d'abril", "La marinada", "Fi de setembre" o "Dia de córrer", como ilustrando el concepto de Lessing, según el cual la poesía, arte del tiempo—que no puede dar impresiones simultáneas, como las artes del espacio, sino sucesivas—, debe evocar ante todo las acciones de los hombres y el movimiento de las cosas. En las composiciones de Carner el movimiento suele reflejarse en versos polimétricos de ritmo acusado o en verso breve y regular, con ligeras variaciones de ritmo. Estas últimas recuerdan la forma de los satíricos catalanes medievales; las unidades rítmicas tienden a coincidir con las sintácticas, y el balanceo de los versos de tres

sílabas produce una música que tiene, en su compás maquinal, cierta morosidad burlona. Así en la poesía "Marc":

... *treu de l'aire*  
*freds de caire,*  
*foc i flaire,*  
*pòllen, pols,*  
*xiuladisses,*  
*flors ventisses,*  
*mort de molts,*  
*mant esquitx*  
*de desig.*

(... *saca del aire — fríos de arista, — fuego y olor, — pol-  
len, polvo, — largos silbidos, — flores casuales, — muerte  
de muchos, — múltiples salpicaduras — de deseo.*)

En otras poesías adopta el verso de cinco sílabas, y el ritmo es más vivo, más apto para el tipo de poesía en que la alegría camina con paso ágil y el entusiasmo se hace ardiente, como en una infancia de nuevo hallada:

*I, presa volada*  
*pel temps plujaner,*  
*una matinada*  
*d'or aviaré*  
*damunt la pomera*  
*una cadenera,*  
*i enmig dels erills*  
*un parell de grills.*

(*Y, emprendido el vuelo, — por el lluvioso tiempo, —  
una madrugada — de oro soltaré  
sobre el manzano — un jilguero, — y en medio de las  
eras — un par de grillos.*)

El hábil uso del ritmo, las sutiles variaciones de la acentuación en una determinada estructura métrica, son el secreto de los poetas más ricos de sentido, porque, como recordaba John Press en su reciente estudio sobre el misterio de la creación poética, "el ritmo integra el sentido del poema y nos guía en sus implicaciones emotivas". No obedece a mero azar—añadía—que los dos poetas más musicales de la lengua inglesa,



Shakespeare y Milton, sean los más ricos, complejos e inagotables en su substancia. Este dominio del ritmo es particularmente necesario en una lírica como la de Carner, que tan fielmente registra las mudanzas del corazón y el movimiento de las cosas. En "La fulla", por ejemplo, la forma se adapta a las incidencias del pequeño drama oscuro evocado por el poeta; es un verso que de pronto se torna breve y tímido como el paso de la hoja en la noche o se alarga como un pensamiento de avasalladora pesadumbre. Así también en estos dos alejandrinos de la composición "Bèlgica":

*... com cor vora de cor, ciutat ran de ciutat,  
i carrers i fanals avançant per les prades*

*(... como corazón junto a corazón, ciudad junto a ciudad, — y calles y faroles avanzando por los prados.)*

la lentitud del primer verso refleja rítmicamente la sosegada yuxtaposición, y al pasar el acento de la segunda a la tercera sílaba de cada hemistiquio, el segundo verso sugiere el rápido movimiento de las cosas.

En *Nabí*, la forma polimétrica da ocasión a las más hábiles variaciones de ritmo. Poema de acción externa y también de profunda y agitada acción interior, que enlaza el espectáculo y los pecados del mundo con la meditación de los secretos divinos, del castigo y la misericordia, el ritmo resulta en él un elemento importantísimo para la evocación de incidentes, hombres y paisajes, y del alma medrosa o ardiente. Si alguna vez el movimiento del verso—la delicada interacción del ritmo, la métrica y la sintaxis—ha logrado imitar la forma y el movimiento de las cosas, no cabe duda de que ha sido en estos versos contrastados, flexibles, inagotables en su riqueza rítmica. Así cuando le viene el castigo al profeta :

*En la planura abonançada  
un gran peix que lahvè prop de mi féu saltar  
d'una bocada,  
mig cloent els ulls, m'envià.*

(En la llanura abonanzada — un gran pez que Yavé  
cerca de mí hizo saltar, — de un bocado, — entornando  
los ojos, me tragó.)

Otro bello poema bíblico, “L’antic profeta vivent”,  
de Costa i Llobera, apenas requería variaciones en el  
ritmo, por tratarse de una composición de tema está-  
tico: Elías, adormecido en la cueva misteriosa, con  
el prolongado sueño mecido por los cánticos de lejanos  
asceterios, mientras de cuando en cuando el aliento de  
Dios le estremece

... la tèsta arreu nevada  
com cedre mil·lenari que espolsa l’alta neu.

(... la testa por doquier nevada — como cedro milenario  
que sacude la alta nieve.)

También hallaremos pocas variaciones rítmicas en  
las ocho estrofas iguales de la cuarta parte de *Nabí*,  
que describe las sensaciones y reflexiones de Jonás  
en el vientre de la ballena; excepto algún instante  
en que se altera la curva melódica porque así lo exige  
el sentido, el verso avanza lento, con arduo paso, re-  
flejando en su neutra música el cansancio de Jonás y  
la oscuridad que le recuerda a un tiempo el claustro  
materno y el sepulcro:

Oh lassos peus, oh mes cansades vagaries,  
no m’haveu dat sinó dolors.

Sense l’angoixa ni la càrrega dels dies  
com el nonat sóc a redós.

(Oh cansinos pies, oh fatigosos errabundos míos, —  
tan sólo dolor me deparasteis. — Sin la angustia y sin  
la carga de los días, — como el no nacido aún me hallo  
guarecido.)

¡Qué contraste entre este ritmo pesado, cansado, y  
el de los primeros versos de la quinta parte del poema!  
Aquí se ponen en juego los recursos musicales del len-  
guaje para dar la impresión del súbito retorno de  
Jonás a la luz y a la libertad del aire y reflejar el  
alegre bullicio de los animales y la anchura del mar y  
del cielo. Es como si un viento primaveral abriese

bruscamente los ventanales de un aposento oscuro, como un grito de descubrimiento o de resurrección:

*Bell era de veure  
altre cop el batre exaltat,  
la pressa  
del petit en l'il.limitat,  
l'ocell en els aires,  
el peix en el ròdol marí,  
la gran vastedat que com la del cel no podríeu  
saber, mesurar, ni tenir...*

*(Era maravilloso ver — de nuevo el batir exaltado, — la prisa — de lo pequeño en lo ilimitado, — el pájaro en los aires, — el pez en el ruedo marino, — la gran vastedad que como la del cielo es imposible — saber, mensurar, ni tener...)*

Y más adelante, unos versos que parecen concentrar en un doble símbolo toda la alegría de la vida animal; la fusión de las criaturas del mar y del aire con la belleza de su medio:

*Ocell, tu que et daures del dia  
i peix que degotes l'argent...*

*(Pájaro, tú que te doras del día — y pez que goteas plata...)*

## EL LENGUAJE

Los poetas que más se han distinguido en el buen uso del ritmo suelen ser también grandes maestros del lenguaje. Así La Fontaine, que tiene más de una afinidad con Carner. Por la variedad de sus ritmos, el *vers libre* (es decir, polimétrico) de La Fontaine abrió el camino a los poetas románticos que, no siempre con igual fortuna, se rebelaron contra la tiranía del alexandrino; pero la lengua poética del autor de las *Fables* lo sitúa igualmente entre los innovadores. Hay un gran contraste entre la amplitud de su léxico—donde caben palabras populares, formas dialectales, arcaísmos y el vocabulario técnico de los oficios—y la perfección académica de muchos autores clásicos de

su país. Creó, además, neologismos como *épongiér*, *volereau* o *la gent trottemenu* (las ratas).

Si, como ha indicado Vossler al estudiar la relación entre la aportación individual de los escritores y la evolución de las lenguas, se manifiestan dos tendencias principales: el estilo expresionista, innovador, a base de trasposiciones gramaticales y de metáforas, y la tendencia arcaizante, atenta al fluir histórico del idioma, ¿cuál de ellas predomina en la poesía de Carner? Se ha comparado la primera función a la de los nervios *motores*, que llevan el impulso del centro cerebral a la periferia (del individuo a la lengua) y la actitud arcaizante a la función de los nervios *sensitivos*, que impulsan las impresiones o estímulos de la periferia al centro de sensación (de la lengua al individuo). En el primer caso triunfa el factor psicológico sobre el histórico-idiomático; en cambio, el arcaísmo procede del hábito y la herencia. “Cierto —comenta Vossler— que, si no es ocasionado por un individuo, tampoco viene al mundo un solo arcaísmo, en el sentido estilístico de la palabra. Pero en el sentido lingüístico, el arcaísmo tiene por autor, no ya al individuo, sino a la comunidad, y especialmente a los antepasados de la comunidad: esto es, lo que podríamos denominar una protocomunidad idiomática. El individuo que admite el arcaísmo lo hace, ante todo, como sucesor y epígono. Tan sólo en segundo lugar, después de apropiarse el arcaísmo, usándolo ya por propia iniciativa, el individuo vuelve a asumir el papel de autor de sus palabras. Pero entonces es un estilista resultante del aspecto sensitivo, y no ya del puramente motor, de su naturaleza lingüística”.

En la poesía de Carner se observa, como en otros grandes escritores, cierto equilibrio de ambas tendencias. Carner es un ejemplo ilustre entre los poetas lingüísticamente receptivos y sensitivos, educados por la lengua materna, es decir, arcaizantes; su concepción

poética está profundamente arraigada en la tradición idiomática, y eso explica que sugiera tan a menudo reflexiones de orden lingüístico. Pero también es, y en alto grado, un poeta *motor*, un aportador de formas y ritmos individuales, no surgidos del tesoro común. Es, por tanto, un arcaizante y un forjador de neologismos: y hasta en éstos revela un finísimo instinto de la tradición y del genio profundo de la lengua. Cosa rara: ciertos neologismos carnerianos—como “vilipe-sa”, “biaixenc”, “capuia”, “acabatall”—nacen, a nuestro modo de ver, de la misma estructura poética, y tal vez no hubieran surgido si Carner no usase preferentemente la forma rimada. Sucede que estos neologismos y algunos otros son precisamente el vocablo que cierra el verso.

Cuando empezó a escribir Josep Carner, era muy saludable una tendencia arcaizante para una lengua que justamente emergía de un largo período de empobrecimiento y corrupción. Era menester que los poetas y los gramáticos buscasen en el pasado buena parte de la verdad de la lengua; y se hizo indispensable cierta infusión de medievalismo, juntamente con la exploración de las formas populares—sobre todo en los medios rurales—aún incontaminadas. Verdaderamente había avanzado mucho camino en este último aspecto, casi todo el camino, pero Carner y Guerau de Liost son los poetas más eficazmente arcaizantes de su época. En cierto modo, en su momento idiomático (sobre todo cuando comenzaron a escribir), el arcaísmo era, valga la paradoja, un recurso tan saludablemente renovador como el neologismo. Representaba una forma de ennoblecimiento y de purificación. También los simbolistas franceses, como recordó Leo Spitzer, se sirvieron del arcaísmo para vitalizar y renovar la lengua poética.

Pero, además, Carner ha enriquecido el lenguaje con formas populares y con una prudente aportación

dialectal—en este aspecto le influyó eficazmente la escuela mallorquina—. Sorprende hallar en un poeta tan esencialmente civil, tan barcelonés, una gran riqueza de palabras rurales o marineras: nombres botánicos, nombres de animales o términos populares de geología, como “llicorella” (pizarra) o “rossola” (aglomeración de piedras en un declive), este último muy propio de la comarca del Montseny. Sus largas estancias junto al mar o en la montaña, sobre todo en casa de su amigo Guerau de Liost, con quien, a buen seguro, sostuvo más de una larga discusión filológica, le enriquecieron esta faceta del lenguaje.

En contraste con los románticos, los filólogos de hoy día no valoran especialmente el hecho literario entre los diversos factores—geografía, clima, historia, mentalidad colectiva—que contribuyen a la estructura y a la evolución de las lenguas. Pero si consideramos la lengua “más bien como un arte y un fin en sí misma que como un instrumento y un medio de la vida cotidiana”, es decir, si nos atenemos sólo a la lengua literaria, tendremos que reconocer que la aparición de un poeta como Carner en un delicado momento de la evolución idiomática, es un don extraordinario, una aportación decisiva. Los primeros libros de Carner eran aún inciertos en el léxico y, en general, en la gramática; si comparamos la lengua poética de su madurez con la de otros líricos contemporáneos suyos—Joan Alcover, por ejemplo—, las diferencias no nos parecerán, de momento, en exceso acusadas, pues ya existía una notable uniformidad en la lengua literaria, derivada de las mejores formas idiomáticas de Verdaguer—tan desigual todavía—y de Costa i Llobera. Pero una lectura atenta nos llevará a descubrir en la poesía de Carner un auténtico avance en complejidad lingüística (en el vocabulario, en la sintaxis, en el ritmo). Sus dos límites extremos son la estilización arcaizante y las formas del lenguaje derivadas

del humorismo. Con el humorismo carneriano, el lenguaje poético se adscribe nuevas provincias, ya que ni Maragall, ni Alcover, ni Costa i Llobera se sintieron atraídos por la comedia humana, ni experimentaron la curiosidad que Carner comparte con Chaucer—y con Guerau de Liost—. El poeta inglés nos brindó en los *Cuentos de Canterbury* un abigarrado conjunto de figuras trazadas con genial precisión e ironía, compendiando la humanidad de su tiempo. Ello motivó, naturalmente, un enriquecimiento del lenguaje poético. Pero más allá de este cortejo bullicioso, del espectáculo múltiple, turbio e irisado de la vida, hallamos en la obra de Chaucer una música grave, un murmullo de órgano y de plegaria: entonces sus versos son la emocionada versión inglesa de un puro momento de la *Divina Comedia* o de los himnos litúrgicos. También Guerau de Liost y Josep Carner nos brindan esa doble intensidad: son poetas atraídos por el espectáculo de los hombres y, al propio tiempo, pletóricos de sentimiento religioso. Si a ello añadimos el sentimiento de la Naturaleza, tan profundo en ambos, comprenderemos la amplitud de su registro lingüístico.

El prólogo de Carner a la segunda edición de *Els fruits saborosos*, publicada en 1928, revela una finísima conciencia artística y una viva preocupación por las relaciones entre la poesía y el lenguaje. La profunda admiración que siente por Maragall no le impide elogiar el “espíritu de estructura”. Ve los fallos del academismo en ciertos momentos de la obra de Costa i Llobera y el peligro contrario en los que rinden un culto irreflexivo a la pura emoción, “que no admite la autocrítica”. El poeta reconoce cuán difícil es ajustar plenamente la obra al ideal estético del autor, pero la estética por él defendida es inequívoca y, a través de este significativo prólogo, le vemos consciente de su

posición en el momento lingüístico y literario. Cuando escribió *Els fruits saborosos*, su programa consistía —según él mismo nos dice— en unir “l’íntima gràcia misteriosa que exemplificà Maragall i la venustat formal en serenor de llengua fixa que inaugurà Costa i Llobera” (“la íntima gracia misteriosa ejemplificada por Maragall y la venustez formal con serenidad de lengua fija iniciada por Costa i Llobera”). En rigor, toda su obra poética tiende a realizar esta síntesis.

El espíritu de estructura implica una constante atención lingüística del poeta (que tan viva hallamos hoy en la poesía de Riba y de Foix). Josep Carner desea un lenguaje a un tiempo femenino y viril, esto es, andrógino, como quiso Coleridge la poesía. Su conciencia idiomática, siempre vigilante, confiere a veces al verso un matiz de belleza no sólo lingüístico, sino además, específicamente gramatical, como en el estilo de La Fontaine o de Racine. Con espíritu romántico, la lingüística de Leopardi se muestra hostil a la gramática, y esta antipatía motiva que el poeta exagere su poder, como observó Vossler. Según el poeta italiano, el lenguaje de la poesía es el más próximo al estado natural; a medida que los idiomas se alejan de ese estado primitivo y se acercan a la razón, ganan —dice— en precisión, claridad y orden, pero pierden en variedad, belleza y eficacia. El equilibrio entre razón y naturaleza da a las lenguas una perfección relativa, pero si la razón avanza demasiado, predomina la precisión y muere la belleza. Es lo que Leopardi denomina “geometrización” del lenguaje; por eso consideraba al francés tan poco apto para la poesía. Leopardi atribuía a los gramáticos la aceleración de este proceso. La inagotable riqueza y la energía expresiva del griego se explican, según el poeta, por el hecho de la aparición tardía de los gramáticos, ventaja de la cual no gozó la lengua latina. Esta teoría romántica coincide parcialmente con las ideas de un pensador



tan "clasicizante" como Valéry. "Todo aquello que confiere mayor precisión a una lengua—decía—es contrario a su función como instrumento poético".

Pero, pese a admitir en las lenguas una primitiva y virginal energía que pasa por el espíritu del hombre vibrante aún del nocturno misterio del ser, y puede reflejar las cosas en imágenes no deformadas por la razón—el lenguaje de Dylan Thomas sería de ello un ejemplo extremo—, hay que reconocer también las posibilidades poéticas de los aspectos precisos, diurnos, del lenguaje. Según el postulado simbolista, la poesía es una mezcla de imprecisión y precisión. Y puede, como en el caso de Pope, La Fontaine o Carner, contener una belleza que parece ofrecerse especialmente a la lupa de los gramáticos.

#### LA PRESENTE EDICIÓN

Este volumen contiene, expresándolo con la fórmula de los ingleses, todas las composiciones de la obra poética carneriana que el autor desea conservar. Las dos notas características de la presente edición son el agrupamiento por temas y la revisión a que ha sido sometida, en una empresa de años, esta poesía. Es posible que alguien eche de menos la secuencia cronológica de los libros, pero la distribución de las composiciones según el criterio temático da una impresión más inmediata de la gran riqueza de motivos que caracteriza a la obra de Carner, y delimita más claramente las diversas unidades en la multiplicidad de su mundo poético. El lector interesado en las fuentes hallará en el índice previsto para ese fin el título del libro de donde procede la composición—in-  
dicado con una sigla—y la página correspondiente. Los libros que, como *Els fruits saborosos* y *Nabí* poseen una esencial unidad, conservan en esta edición la primitiva estructura, sin más cambios que las alte-

raciones estilísticas; otras secciones del presente volumen, como *Auques i ventalls*, *Cor quiet*, *Lluna i llanterna*, pese a conservar la misma denominación de las colecciones, han resultado afectadas por la revisión en lo referente al número y a la ordenación de las composiciones de que constan.

En 1952, en el prólogo a *Llunyania*, Carner anunció la revisión de toda su obra poética. Pero años antes ya había llevado a cabo una primera corrección de diversas colecciones—*Els fruits saborosos*, *Auques i ventalls* y *Bella terra, bella gent*— y, si las circunstancias lo hubiesen permitido, probablemente habría publicado una segunda edición corregida, en volúmenes independientes, de todos sus libros de versos. El presente volumen (1) es, pues, la coronación de una antigua labor y, por ende, no puede considerarse fruto de un súbito criterio revisionista. En el prólogo de *Llunyania*, y respondiendo a la objeción de los que temen el rigor excesivo de la madurez para con las obras de antaño, Carner proclama el sentimiento de su propiedad sobre aquellas creaciones suyas que se le antojan poco logradas; las demás—dice—se le emancipan y pasan a ser un bien común. “Por otra parte—agrega—, me atrevo a pensar que tengo, como cualquier *otro* que me lea, el derecho a juzgarme, pero reivindico como un privilegio particular el de mi enmienda, aun a sabiendas de que no puedo acometerla más que a la luz de un cierto estado de conciencia en un determinado momento”. El poeta nos recuerda que empezó a escribir “en una época de gusto indeciso, de verbo literario fluctuante aún”; al revisar su obra no podía olvidar una evolución lingüística y estilística de medio siglo. Ha corregido errores de léxico, de sintaxis y de prosodia; ha restituido la lógica poética a ciertas piezas que adolecían de evi-

---

(1) Es decir, la *Obra poética* completa.

dentes depresiones y ha precisado el perfil de imágenes o estrofas desdibujadas, en un contexto que exigía un trazo más seguro. Se trata, pues, de una triple revisión: de lenguaje, de estilo y de concepto poético. Carner no se resigna a reconocer un intangible carácter histórico en su obra (“una poesía no se acaba—escribió Valéry—: *se abandona*”). Al corregirla para la presente edición, ha procurado reproducir el propio proceso de la creación poética tal como lo entendía Wordsworth. El poeta inglés escribió que el origen de la poesía es “una emoción recordada en la calma”, y esta definición se ha hecho famosa. Pero Wordsworth añadía: “La emoción se contempla hasta que, por una especie de reacción, desaparece la calma poco a poco y surge gradualmente una emoción semejante a la contemplada”. Carner ha querido evitar, pues, una revisión en frío, y ha renovado a la luz de la emoción primera la elaboración de las poesías que no se ajustaban al estado actual de la lengua o a los principios de un estilo exigente. Tal vez algún lector eche de menos la forma primitiva de ciertas composiciones, pese a su deficiencia; un sentimiento de respeto inmovilista inclina a perdonar las formas imperfectas si, con prestigio antiguo ya, pueblan nuestra memoria. Pero, comparando objetivamente el texto primitivo con la versión incorporada a las páginas de este libro, forzoso es reconocer que la revisión ha sido feliz y enriquecedora. Es posible que el poeta no siempre haya podido conjurar eficazmente el primer estado de conciencia, pero con frecuencia ha logrado mucho más que una simple enmienda prosódica o lexical: la coincidencia emotiva determina un aumento de intensidad, y el mayor dominio de la técnica permite desplegar en su plenitud expresiva el pensamiento originario.

Esta edición ofrece un tercer motivo de interés: contiene más de un centenar de poesías inéditas o no

recopiladas hasta el presente en ningún volumen, entre ellas algunas interesantes interpretaciones de poesía "náhuatl", cultura mejicana anterior a los aztecas: tendría unos 1.500 años en la época de la conquista española y fue por vez primera investigada por el misionero Bernardino de Sahagún. (También hemos incluido, naturalmente, las delicadas versiones de poesía china, publicadas en 1935 bajo el título de *Lluna i llanterna*.) Desde el *Llibre dels poetes* a las reflexiones de estos últimos tiempos en tierra extranjera, esta colección recoge una experiencia creadora de más de cincuenta años, la obra del escritor que más eficazmente ha contribuido a fijar un lenguaje poético para sus contemporáneos. Nuestro intento ha sido apuntar en estas notas la riqueza de temas y los contrastes que caracterizan a la poesía de Josep Carner. El ha expresado el gozo sencillo y la paz del paisaje, pero también la angustia de un universo hostil; ha reflejado humorísticamente al hombre en su contexto social y ha evocado el corazón en su soledad extrema, desilusionado, pesaroso entre enigmas o gozoso en el silencio de Dios. *Inconstance, ennui, inquietude*, como dijo Pascal, pero también "confiança en la seva Nit" ("confianza en su Noche"), ardiente esperanza. Únicamente los más preclaros han poseído esta amplitud de registro poético.

## CARLES RIBA

**E**N los dos libros de las *Estances* (1913-1930), la poesía de Carles Riba nos ofrece la curva de una interesante evolución. Hay en ella ecos de aquella cortesía amorosa, de aquella delicadeza melancólica y reverente que deriva de los trovadores y del *dolce stil nuovo*; indudables afinidades—apenas captadas—con los “metafísicos” ingleses del siglo XVII; sutiles melodías a la manera simbolista... Pero creo, como Valéry, que estas referencias a escuelas y formas no aclaran debidamente el misterio profundo, la esencia de una obra poética. La de Carles Riba parece producto de una cultura madurada mucho más normalmente que la nuestra. Para que la lengua adquiriera este grado de refinamiento, esta capacidad de expresar los mati-

ces más delicados de un pensamiento complejo y de una pasión ardiente y profunda, es de presumir una previa maduración lenta bajo la luz de un período clásico, como la poesía francesa del siglo XVII, seguida de una fermentación en la ebullición olorosa de un Romanticismo tan rico como el de la escuela inglesa o alemana. Pero, en realidad, la poesía catalana no ha vivido esas nobles experiencias. Sus procesos aproximativos han sido breves, elípticos. Da la impresión de que una rara intensidad del genio individual compensa con puntos ardientes la ausencia de la línea larga y sinuosa. Alguien ha dicho que Carner equivale a todo un movimiento literario, y lo mismo podríamos decir de Carles Riba, humanista, crítico penetrante, prosista perfecto, prodigioso creador de "cristales absolutos" de poesía.

Como Mallarmé en Francia, Riba ha creado en Cataluña la noción de poesía difícil. En una cultura que tendía en exceso a la facilidad y a la superficialidad, él ofreció desde su juventud unas estrofas construidas con arte exigente y seguro, el espectáculo de una pasión realmente meditativa. En torno a esa poesía surgieron pronto las inevitables reservas; los vocablos *oscuridad* y *preciosismo* revoloteaban maliciosamente en torno a unos versos que reflejan un tipo de experiencia demasiado elaborada y demasiado rica para el gusto de los que buscan en la poesía más bien un narcótico que un estimulante de las fuerzas profundas del alma.

La oscuridad de ciertos líricos proviene de la intensidad con que en ellos se manifiesta—a causa de su riqueza interior—el carácter inevitablemente arduo de la creación poética. Como recordaba Herbert Read, el poeta intenta una empresa imposible. Busca la emoción más íntima y esencial, la forma deseosa de crear su propia materia, y la confronta con las ideas ya hechas, las palabras existentes y las nociones co-

rrientes y cristalizadas de la realidad. Su problema consiste en comunicar la emoción intensamente individualizada, y en cierto modo *única*—aun cuando se mezcle con una emoción colectiva—, valiéndose de “las palabras de la tribu”. Por eso las violenta, y manipula singulares invenciones verbales e inesperadas metáforas. No es de extrañar, pues, que este proceso proyecte alguna que otra sombra en la composición; al igual que el vehemente estío pone, a veces, la sombra de una nube en el paisaje.

Pero entre los reproches dirigidos contra la poesía de Carles Riba había uno singularmente injusto. Al clasificarlo, con cómoda superficialidad, entre los llamados poetas “cerebrales”, el crítico o el hombre de la calle lo imaginaban en un mundo de figuraciones heladas, al margen de la vida, mago frío y sutil. Sin embargo, si hay en Cataluña un poeta cuya obra refleje, para expresarlo con palabras del propio Riba, “la plena acumulación de su experiencia vital”, no cabe duda de que ese poeta es el autor de las *Estances*. No es nunca un lírico de evasión, de torre de marfil, de subjetivismo inabordable y extremo. No siente, ante el espectáculo del mundo o las reconditeces del destino, ningún ansia de protección o de huida. Hombre entre los hombres, acepta el espectáculo, reposa y canta sin amargura como desde el “profund entrefore dels fats” (“la honda encrucijada de los hados”). Su poesía nos entona con la virtud que el antiguo filósofo atribuía a la tragedia, virtud definida de mil maneras, si bien jamás con tan feliz precisión como Matthew Arnold en su prefacio a *Merope*: “Un sentimiento de sublime aquiescencia al curso del destino y a las dispensaciones de la vida humana”. En el fondo de la pasión compleja y el pensamiento tan delicadamente ramificado de Carles Riba, alienta siempre una aceptación cálida y abierta. Así, pues, el intento de inscribir a Carles Riba entre los poetas her-

méticos, alejados de la vida y reclusos en un mundo de artificio y de hielo, representa una grave herejía crítica. En algún momento, la meditación poética puede arrebatarse a la filosofía "un poco de su color", como decía Valéry hablando del *Cimetière marin*; pero en la poesía de Riba el pensamiento aparece siempre envuelto en pasión y en música.

Dos temas, que se repiten a lo largo de las *Estances*, se me antojan especialmente significativos en la evolución poética de Carles Riba. Uno es el tema del propio menester poético, el misterio de la creación lírica. Una mujer dormida es comparada al verso

*que un poeta combina i deixa  
ple d'un pur misteri...*

*(que un poeta combina y deja — lleno de un puro misterio....)*

La Alegría se lleva consigo los vocablos reclusos en el "pecho cobarde" como el guerrero que llama al combate a sus huestes dormidas:

*Bé sé, però, sots ta bandera  
quanta de força em robes: cada mot per mi era  
un torrent de ma sang, set anys del meu voler.*

*(Bien sé, no obstante, cuánta fuerza me robas — bajo tu bandera: cada vocablo era para mí — un torrente de mi sangre, siete años de mi querer.)*

Esta preocupación por el íntimo secreto del poeta en su función peculiar, este hacer poesía de la poesía, no es ninguna forma de narcisismo; revela, eso sí, un reverente amor a los misterios del lenguaje y a la templada lira, y una consciencia artística exclusiva de los grandes poetas. Pero, junto a este tema limitado, personal, que podríamos denominar tema de *oficio*, surge repetidamente en las *Estances* una preocupación por las emociones colectivas. Hasta en una poesía amorosa aparece el símil político: la amada presencia apacigua el tumulto de los pensamientos



como la serena magia de un discurso suscita en la multitud un querer único :

*Dins la nostra fusta mesquina  
ressonen homes i ciutats...*

*(En nuestra madera mezquina — resuenan hombres y ciudades...)*

dice en otra composición. En las *Elegies de Bierville* la emoción colectiva — no ya imaginada, sino dolorosamente vivida — se enlaza también con la viva consciencia del menester poético, con la preocupación de los “números severos”. Las *Elegies* figurarán entre la más alta y noble poesía “política” escrita últimamente en Europa. Pero las *Estances* prefiguraban ya ese destino; el templado instrumento parecía esperar la áspera y gran melodía, el vendaval de los acontecimientos exteriores. Más de una vez la vida ha brindado a los poetas, con misteriosa solicitud, la substancia más apropiada a su don íntimo.

## NOTA SOBRE LA POESIA DE JOSEP SEBASTIA PONS

**B**AJO la apariencia de un sencillo ruralismo, la poesía de Josep Sebastià Pons ha ocultado siempre una rara riqueza. Hay en ella una vena popular, pero también formas e imágenes sabiamente labradas, que infunden nuevo aliento a las fábulas de antaño. Podríamos aplicar a estas dos tendencias lo que dice el poeta a propósito de los hayedos: "L'una espera Diana i l'altre el pobre Gil" (Uno espera a Diana y el otro al pobre Gil). Es una poesía de confluencia, como la de un autor renacentista que se hubiera resistido a abandonar totalmente los ritmos sencillos, la entonación viva y sabrosa de una tradición primitiva.

El encanto de esta poesía es de una esencia difícil-

mente dirimible. Refleja una tierra humanizada y densa de historia—con viñedos, molinos, torrejones—, pero canta también la Naturaleza solitaria y desnuda, perdida en su oscuro sueño. Hasta bajo la mano del hombre que mueve la azada, conserva la tierra un irreductible misterio:

*i ella respira amb un alè suau.*

*i humit d'un blanc secret de lluna.*

*(y ella respira con un aliento suave — y húmedo de un blanco secreto de luna).*

La ambigüedad de una tierra amable, pero secreta, que sabe sonreír al corazón del hombre sin perder nunca la fina aureola del astro: he aquí uno de los núcleos esenciales de esta poesía. Las hadas han huido para siempre, pero el “dulce mirar esquivo” de las doncellas, y los frutos madurando en las noches claras y cálidas valen tanto como el antiguo misterio. “La vida, el amor, la muerte, las cosas primitivas, universales y eternas”, como apetecía Ramuz. Esta es también la poesía del autor de *Cantilena*. Una extrema particularización, un sentido afinadísimo—casi único en la poesía catalana—del color, del perfume, de la música y el sabor de un país lo conducen a la emoción universal del hombre meditando los viejos enigmas. “El món és un misteri ple d'antiga dolçor” (El mundo es un misterio lleno de antigua dulzura).

Forzoso es reconocer que en algún momento la obra de Josep Sebastià Pons refleja una realidad hecha de elementos desligados, indiferentes en su vida autónoma. Tal vez el cielo es “clar de l'oblit del nostre món” (claro del olvido de nuestro mundo) y cada rosa de noviembre vive “distreta en sa carn nova i separada” (distráida en su carne nueva y separada), pero una lectura atenta nos revelará que esta poesía tiende profundamente a lo que Flaubert denominaba *la grande synthèse*. Algunos poetas de fin de siglo intentaron esta armoniosa integración; cuando, en ver-

sos desprovistos de genuina fuerza lírica, Richard Le Gallienne quería dar a las estrellas el gusto del barro, más que de una síntesis—observa Praz—tratábase de una contaminación, de una especie de degradación ontológica.

El estado de poesía que ha inspirado la admirable obra de Josep Sebastià Pons implica una actitud distinta ante la interdependencia de las cosas. A menudo una gran luz de amor las enlaza en el misterio. Entre el perfume de la encendida espiga sentimos que nuestra suerte blanquea como el trigo o, al atardecer, nos confundimos con la zarza que duerme en el hoyo de las ruinas. En la maravillosa "Faula de Venus" vemos cómo se conmueven pájaros, delfines y hierbas ante el nacimiento de la diosa "formada en la mar sospiraire" (formada en la mar suspirante); y las leves orejas de los murciélagos vibran, como en un dulce sueño, en el corazón de la sombra.

## LA POESIA DE TOMAS GARCÉS

### I. "EL SOMNI"

LA aceptación de las formas populares, aunque se ciñan y transformen, implica siempre cierto riesgo de inercia: el peligro de crear un eco demasiado fiel en el que tienda a agrisarse la propia sustancia lírica. Para evitarlo es preciso poseer un don poético auténtico, una vívida personalidad. Tomàs Garcés apenas ha tenido ya que soslayar ese riesgo en sus poemas de *El Somni*. Antes, la felicidad contemplativa del poeta hallaba en las formas de la canción popular, más o menos estilizadas, el molde adecuado. Los elementos del paisaje, las propias pasiones idílicas se alineaban dócilmente en la tranquila música. El melodioso humor que engendraba los versos exigía unos ritmos simples y claros; el poeta era como un

deslumbrado adolescente ritmando sus pasos con una canción de alegría o de leve tristeza (ésta más dulce aún que el mismo júbilo). A veces les decía adiós a las cosas porque en la emocionada visión del recuerdo adquirirían una luz más pura. La melancolía se ponía en torno a las cosas como una dorada aureola :

*Boireta del matí,  
emboira'm la mirada.  
Ets dolça com l'oblit.  
Adéu, la vinya clara!  
Que lluny l'alè del mar  
i els brucs de la muntanya!*

*(Neblina matinal, — vélame la mirada. — Eres dulce como el olvido. — ¡Adiós, tú, viña clara! — ¡Qué lejos el aliento del mar — y los brezos del monte!)*

Pero la visión, sencilla y amable, se adaptaba siempre a ese orden tranquilo, a esa melodía acompasada.

Ahora se ha enriquecido la visión, el humor musical se ramifica en formas finas y sinuosas. La germinación lírica y su expresión se funden en maridaje acaso más íntimo. *El somni* nos brinda soluciones formales delicadísimas: a veces un verso huye, con vagoroso vuelo, al final de un poema, pero sin cerrarlo, antes bien prolongando su eco alma adentro, como una impresión flotante, mezclada en la misma urdimbre del sueño :

*ai, que no mor la sentor de les roses  
i duc als llavis el record d'un bes,  
talment la pols daurada d'una ala fugitiva!*

*(¡ay, que no muere el olor de las rosas — y el recuerdo de un beso tengo aún en los labios — como el dorado polvo de un ala fugitiva!)*

Otras veces el verso libre quiebra la inercia de los asonantes y apaga y entristece de pronto su música, haciendo aún más denso el velo elegíaco. O la misma indecisa melodía sirve para expresar aquella ambigua y luminosa mitología del paisaje a que el poeta nos tenía acostumbrados :

*La mar, més enllà del port,  
s'ha desfet la cabellera...*

(*la mar, allende el puerto, — se ha desatado el cabello...*).

esa mitología de formas apenas insinuadas con pincelada sutil:

*quina remor feia la conquilla pàl·lida  
quan el seu cinyell desnuava l'alba?*

(*¿qué rumor hacía la pálida concha — cuando desataba su cintura el alba?*).

Libro donde se besan la gracia y la ternura, *El somni* se muestra siempre fiel a estas dos virtudes poéticas esenciales. El esquema imaginativo no se revela en frías cristalizaciones, sino en el calor de un genuino lirismo. En poesías como *El riu*, la visión se eleva gradualmente, a través de una forma austera, hasta un simbolismo esplendente y mágico.

## II. "EL SENYAL"

Hay poetas contemporáneos que ciñen el misterio gradualmente, con sinuosidades de reflexión próximas a la escueta especulación metafísica; otros se sumergen en él de súbito, y en él se pierden y nadan con voluptuosidad. Pero en el mundo poético de Tomàs Garcés el misterio no es una masa vasta y nebulosa, prudentemente explorada, en la cual nos incrustamos a veces con delicia. Es una realidad desentrañable según leyes y exigencias secretas, es decir, según una magia. Por eso la actitud de su poesía es a menudo una actitud mágica; más que un mundo de *misterio*, el suyo es un mundo de *secretos*.

Es un mundo lleno de leves señales, de palabras con virtud oculta y precisa, de maravillosas y, no obstante, infalibles relaciones. No es de extrañar, pues, que la expresión de este mundo tome con frecuencia sus símbolos en la milenaria tradición de los cuentos de hadas:

*El món dorm com una donzella  
encisada en un bosc...*

*(El mundo duerme como una donzella — hechizada en  
un bosque...)*

Un vocablo revelará “la vena d’aigua de la vida”. El gran misterio cósmico es esclavo de una palabra, lo mismo que la losa de Alí Babá.

La tendencia “popularista” predominante en la primera fase de esta obra poética no obedecía al simple capricho de ensayar la adaptabilidad de la clara corriente lírica a las viejas formas del folklore. Obedecía a una afinidad con la misma esencia de la poesía y la mitología llamadas populares. Y esta afinidad persiste en los últimos libros. El mundo de Tomàs Garcés es un mundo acechado, *espiado*, como el de las hadas:

*Infant, digues adéu a la lluna que neix  
— grogor de mel, suavitat d’espia...  
i el lledoner, per espiá’ns, obrí  
els mil ulls negres de sa fruita aspriva...  
El banc de llosa i el cucut llunyà  
nostre silenci d’aleshores saben...*

*(Niño, di adiós a la naciente luna — amarillez de miel,  
suavidad de espía...)*

*y el almez, para espiarnos, abrió — los mil ojos negros  
de su fruto áspero...*

*El banco de losa y el cuclillo lejano — saben nuestro si-  
lencio de entonces...)*

Es un mundo donde las cosas parecen inciertas de su identidad, siempre a punto de transformarse, un mundo donde la luna madura como un fruto en el árbol azul de la noche y la savia trepa a la copa del tilo como un “pálido grumete del sueño”. El tránsito imperceptible del tiempo, que determina las mutaciones del paisaje en imprecisos matices, se concreta, en una poesía de *El senyal*, en un ademán indudable y resuelto, como pudiera serlo el de echar una sortija al mar para liberar a alguien o el de un elfo gol-



peando siete veces el tallo de un ranúnculo para hacer brotar la Primavera :

*... talla segur, d'un cop, les branques seques  
un ganivet de sucre.*

(... corta seguro, de un solo tajo, las ramas secas — un cuchillo de azúcar).

Una poesía así, que expresa con mágico contrapunto las correspondencias, los contrastes, las mudanzas y los secretos de la realidad, ha de adoptar unas formas llenas de sutilezas, de ecos íntimos y de acordes apenas perceptibles. Este arte, patente ya en *Paradis* y en *El somni*, alcanza en *El senyal* un admirable punto de madurez. Las rimas internas, las aliteraciones, los cambios y los retornos al primitivo ritmo se conjugan con maravillosa destreza. Así en "Primavera inútil" (una de las poesías más bellas de este volumen, tan perfecta como "Joc" y como "Vora una font") cada estrofa, de ritmo predominantemente tranquilo, termina con un mismo verso de diferente estructura rítmica, que trunca la lenta sucesión con la percusión más viva de unos acentos sabiamente espaciados, como un inútil martilleo sobre una materia implacable :

*El món és verd, els peus  
la primavera et llepa.  
Escuma de l'oblit!  
Les lloses són fredes com sempre.*

(El mundo es verde, te lame — los pies la primavera. —  
¡Espuma del olvido! — Las losas están frías como siempre.)

O bien en otra poesía muy lograda ("En la mort d'una nena"), vemos que el poeta utiliza la rima para subrayar un momento de misteriosa beatitud en el corazón de un tema elegíaco :

*Havies d'extingir-te, or flor maravellosa,  
transitori alabastre entre lliris colgat,  
per dir-nos, lluny del tebi palpitar de la vida,  
somrient de saber-ho, que la mort no és mentida.*

(Habías de extinguirte, oh flor maravillosa, — transitorio alabastro entre lirios sepultado, — para decirnos, lejos del tibio palpitar de la vida, — sonriente al saberlo, que la muerte no es mentira.)

Y vuelve a continuación al verso libre, que refleja el doloroso desacuerdo del mundo sin la tierna presencia :

*Et seguim a través dels teus contes de fada;  
i la pluja, les branques, la sentor del jardí,  
fan la tarda més buida  
i més tristos els nostre ocellets de paper.*

(Te seguimos a través de tus cuentos de hada; — y la lluvia, las ramas, el olor del jardín, — tornan más vacía la tarde — y más tristes nuestras pajaritas de papel.)

### III. "EL CAÇADOR"

La poesía de Tomàs Garcés es más compleja de lo que parece a primera vista. Rica en temas y en formas, se enlaza con líneas muy diversas de la lírica antigua o contemporánea. Vena folklórica; ecos de los poetas franceses que exaltaron el suburbio, las cosas humildes, la "presencia humana"; afinidades con Walter de la Mare y Jules Supervielle. Pero la impresión última es de unidad.

En *El caçador* se da un fidelidad a los viejos temas y también un deseo de renovación. La técnica se afina más y más, conjuga hábilmente la rima y el verso blanco; en "Plou a la vall" la rima interna produce una música ágil e infalible. Una de las facetas más nuevas del libro es, tal vez, la confluencia, al menos en una composición breve y delicada, del mundo de los viejos romances y de aquella ternura lírica que en determinados poetas—Salvat-Papasseit, Vil·drac—suscitaron los sufrimientos de la gente oscura o la belleza oculta en un mundo sórdido. La poesía "Rondalla" enlaza maravillosamente este trémulo

amor, tan de hoy, con el ímpetu narrativo de las baladas antiguas :

*Cinc cargolets pel senderó,  
cap al país del pobres.  
La casa a coll, és ben feixuc,  
tot just els deixa moure.  
En arribar-hi veuen l'erm  
i el regueró sense aigua,  
la pal·lidesa dels infants,  
els corbs a la teulada.*

(Cinco caracolitos por el senderuelo, — hacia el país de los pobres. — La casa a cuevas, ¡qué engorroso!, — apenas les permite moverse. — A su llegada ven el yermo — y el regato sin agua, — la palidez de los niños, — los cuervos en el tejado.)

Hay en estos versos ceñida emoción, y el perfil preciso de las cosas es casi de dibujo heráldico. Pero es una precisión sugestiva, que estimula la imaginación; en su breve intensidad, equivale a una larga emoción trabajada.

Este estímulo imaginativo deriva, en ocasiones, hacia una esfera de emotividad más alta; tras el paisaje se oculta entonces una especie de sugestión religiosa, algo así como la nostalgia del Paraíso. Sin decirlo, a través del agua, los flores y las frutas perecederas, el poeta exalta una perdurable belleza. No es simple exaltación terrenal, como en el éxtasis maragalliano que se resiste a imaginar otra vida, sino gozosa y vaga intuición de un mundo incorruptible :

*Ah, quin aire més fi!  
ah, quina aigua més clara!  
Collirem l'aranyó,  
la pometa boscana;  
com un sol, brillarà  
la carlina daurada.  
Però em sento els batecs  
i la tarda s'apaga  
i la truita s'esmuny  
riu amunt, pigallada...*

(¡Ah, qué aire tan fino! — ¡Ah, qué agua tan clara! —  
Cogeremos la endrina, — la manzanita silvestre; — como  
un sol brillará — la carlina dorada. — Mas siento mis la-  
tidos — y la tarde se apaga — y, pecosa, la trucha se  
escurre — río arriba...)

Es la Cerdaña, pero una Cerdaña transfigurada,  
traslúcida, como un cuerpo glorioso cuando, para de-  
cirlo con el poeta, “ja la carn no sabrà — què vol dir  
melangia” (ya no sabrá la carne — lo que significa  
melancolía). No debe, pues, producirnos extrañeza  
que en la poesía de Tomàs Garcés abunden vocablos  
como “cristall”, “alè”, “aire”, “ales”, “sospir” (cristal,  
aliento, aire, alas, suspiro).

“IMITACIO DEL FOC”,  
DE ROSSELLÓ-PÒRCEL

CON motivo de la aparición de *Imitació del foc* alguien observó que los poetas más destacados de la generación de Rosselló-Pòrcel han escrito, en verdad, admirables poesías, pero ninguno de ellos ha publicado hasta ahora un libro que posea la unidad de los *Fruits saborosos* de Carner o de los *Somnis* de Guerau de Liost. Se ha atribuido esta ausencia de unidad a una incertidumbre en el pensamiento: la poesía de Carner y la de Guerau de Liost no era una poesía de problemas; ambos tenían una segura visión del mundo. En cambio, los poetas de hoy hallanse en una encrucijada ideológica.

Pero, más que a cierta vaguedad o vacilación en lo que podríamos denominar filosofía o *Weltans-*

*chauung*, cabe atribuir esta falta de unidad a un exceso de sugerencias puramente literarias, a la presión simultánea de las más diversas escuelas y tendencias. En la obra de Carner las varias influencias eran más bien sucesivas: en el período en que acogía el impulso lírico de los trovadores no solía ceder simultáneamente a la sugestión de los románticos ingleses o del simbolismo. *Imitació del foc*, por el contrario, acusa el trastorno simultáneo de corrientes opuestas; pero esta misma ausencia de unidad indica la riqueza y la vehemente fermentación de su mundo poético. En el carácter diverso de los lemas que acompañan a ciertas poesías de este volumen revélase ya una acogedora sensibilidad: Gil Vicente alterna con el verso de una canción inglesa, con palabras de la *Divina Comedia*, con fragmentos de Apollinaire o de Paul Eluard. Al lado de una lozanía folklórica hallamos sutilezas o suntuosidades mallarmeanas; junto al "caos mágico" de las imágenes surrealistas percibimos la trabajada música del verso culterano. El denso aguafuerte, evocador, en ciertos aspectos, de la lírica castellana actual no está lejos de la pincelada etérea a la manera de Hölderlin.

Pero ¡con qué arte adopta maneras y formas esta agilísima poesía! Sólo una poesía proteica como la que nos ocupa es capaz de sonreír con la exquisita gracia que hallamos en la "Oració per a quam les donzelles tenen mal de cap". Al igual que en el villancico catalán anónimo del "Desembre congelat", en esta "plegaria" las palabras rehacen con gozoso mimetismo el proceso de su germinación: el poeta repite sus primeras sílabas indecisas, balbucientes; paladea los vocablos antes de conferirles su forma completa:

*Que la mèl.lera enamorada  
aturi la vola volada,  
i que el bou amb la mira mirada  
faci llaurar tota sola l'arada.*

(Que el mirlo enamorado — detenga el vue vuelo, — y que el buey coñ la mira mirada — haga labrar por sí solo el arado.)

En esta composición todo se apaga y se detiene: la luciérnaga, el mercurio, el baile del niño y el ruido del carpinterillo... Los versos esparcen un frescor de aposento cerrado al sol o a la noche ardiente, como una penumbra con fragancia de albahaca o hierbabuena:

*Els Apòstol estan amb mi,  
coloma blanca.*

*Que fugi el mal de cap d'aquí  
i tots els mals esperits,  
coloma brava.*

(Los apóstoles están conmigo, — paloma blanca. — Que el dolor de cabeza huya de aquí — y todos los malos espíritus, — paloma azul.)

Pero, allende estos deliciosos ecos de la poesía popular o de la poesía barroca o simbolista, *Imitació del foc* contiene admirables piezas de tono más personal, susceptibles de dividirse en dos grupos perfectamente diferenciados: una zona de emoción alada, graciosa, que, aunque presenta ciertas afinidades con la gracia de la canción popular, se aleja de ella por la strictísima finura de los recursos técnicos; y otro hemisferio de grave ternura y, en ocasiones, de pasión sombría.

Una de las composiciones más representativas de la serie alada y libre es, tal vez, la que comienza "Indecisa, rara, nova...". En ella conjuga Rosselló-Pòrcel las dos maneras de los poetas deseosos de expresar la intimidad de las cosas: el intento de imaginarlas en sí mismas, sin poner en juego ninguna imagen relativa a la figura o al alma del hombre, y el procedimiento de la fábula y el mito, el camino de la poesía de Blake, donde flores, gusanos y nubes hablan y actúan a la manera humana. Rilke imaginaba a la rosa alejándose de nosotros "con todos sus

pétalos”: feliz expresión, que eleva aquella flor a la categoría de símbolo de la vida autónoma y secreta de las cosas, hostil y oculta a nuestra mirada. Rosselló-Pòrcel evoca también la rosa en su mundo, rodeada del propio misterio. ¿Qué poeta ha expresado mejor la frágil vida de la flor, el indeciso desplegarse de su tenue pompa?

*No troba l'aire, no gosa,  
la rosa.*

*(No encuentra aire, no se atreve — la rosa.)*

Pero esta poesía perfila, además, con sugestión humana ese misterio de la rosa; le imprime una especie de estilización de danza antigua, un toque de escena de Watteau, cuando compara la flor a una “dama ligera”, a una “dama tímida” ofrendada al rey, entre “les llums triomfals i fortes” (las luces triunfales e intensas).

Este deslizamiento a un mundo que nos suscita una emoción semejante a la que suele desvelar la música pura o algunos sectores de las artes plásticas, ciertos *divertimenti* de Mozart, o ciertas pinturas apagadas y dulces de Marie Laurencin, es característico de las mejores composiciones del añorado Rosselló-Pòrcel. Lo hallamos en “Pluja brodada”:

*Balla damunt la terra  
i s'afina, la fina  
esgarriada...*

*(Baila sobre la tierra — y se afina, la fina — estreme-  
cida...)*

o bien en el delicioso “Compliment a Mercedes”:

*I, per felicitar-te,  
les pluges ploren, fan,  
damunt els vidres, vidre,  
damunt el vidre, cant.*

*(Y, para felicitarte, — las lluvias lloran, hacen — sobre  
los cristales, cristal, — sobre el cristal, canto.)*

Si pasamos de este mundo libre y feliz a la zona



de *Imitació de foc* caracterizada por la ternura grave y profunda, elegiríamos, como uno de sus mejores momentos, aquella poesía extraordinaria: "A Mallorca durant la guerra civil", cuyos primeros versos constituyen una de las expresiones más nobles que el amor a la tierra materna ha hallado en lengua catalana:

*Verdegen encara aquells camps  
i duren aquelles arbredes,  
i damunt del mateix atzur  
es retallen les meves muntanyes.  
Allí les pedres invoquen sempre  
la pluja difícil, la pluja blava  
que ve de tu, cadena clara,  
serra, plaer, claror meva!*

*(Verdean aún aquellos campos — y subsisten aquellas arboledas, — y sobre el mismo azur — recórtanse mis montañas. — Allí las piedras invocan siempre — la esquiva lluvia, la lluvia azul — que de ti viene, cadena clara, — ¡sierra, placer, claridad mía!)*

En otros momentos de su libro el poeta parece templar un instrumento, ensayar melodías truncadas, con una preocupación acaso excesiva por la forma, por la pura relación verbal. Pero aquí la emoción viva preside el ímpetu de los vocablos; éstos no tienen vida independiente, ni forman arabescos o ágiles volutas, como desligados de las cosas. En esta composición se confunden maravillosamente las cosas y las palabras, la música y la emoción, el arte sutil y la vida.

de la música de los extranjeros por la forma y  
estructura, especialmente como uno de sus  
elementos, aquella especie de armonía que  
se da en la música civil, en sus diversas  
formas y en las expresiones más nobles que  
se dan a la parte melódica de la música en  
general.

En estos casos, cuando se trata de  
la música de los extranjeros, se debe  
tener en cuenta el estado de la  
música en el país de origen, y  
en particular, el estado de la  
música en el país de destino.  
En estos casos, cuando se trata de  
la música de los extranjeros, se debe  
tener en cuenta el estado de la  
música en el país de origen, y  
en particular, el estado de la  
música en el país de destino.

Los otros elementos de la música son  
la forma y la estructura, y se  
deben tener en cuenta en la  
composición de la música.  
En estos casos, cuando se trata de  
la música de los extranjeros, se debe  
tener en cuenta el estado de la  
música en el país de origen, y  
en particular, el estado de la  
música en el país de destino.

En estos casos, cuando se trata de  
la música de los extranjeros, se debe  
tener en cuenta el estado de la  
música en el país de origen, y  
en particular, el estado de la  
música en el país de destino.

### III GO

## POESIA EXTRANJERA

En esta sección ofrecemos algunos de los trabajos en  
los que se han publicado la poesía extranjera. Los primeros  
trabajos sobre temas de poesía, sobre el idioma. Los  
trabajos de la época medieval y renacentista, y la literatura  
de la época de los poetas románticos. El trabajo  
de los poetas se abarca en la época renacentista y en  
la época de la época renacentista. Los trabajos que se  
publican en los trabajos de los poetas renacentistas.  
Los trabajos de los poetas renacentistas y los trabajos  
de los poetas renacentistas y los trabajos de los poetas  
renacentistas y los trabajos de los poetas renacentistas.  
Los trabajos de los poetas renacentistas y los trabajos  
de los poetas renacentistas y los trabajos de los poetas  
renacentistas y los trabajos de los poetas renacentistas.  
Los trabajos de los poetas renacentistas y los trabajos  
de los poetas renacentistas y los trabajos de los poetas  
renacentistas y los trabajos de los poetas renacentistas.

## POESIA EXTRANJERA

## PROLOGO

### A UNA ANTOLOGIA DE POESIA INGLESA Y NORTEAMERICANA

#### I

Los más diversos elementos de la tradición europea enriquecen la poesía inglesa. Sus primeras obras nada tienen de inglés, salvo el idioma. Los temas de la épica anglosajona pertenecen a la historia y a la leyenda de los pueblos germánicos. El influjo del Continente se observa en la épica posterior y en la lírica de la segunda mitad del siglo XIII, que recoge los temas y las imágenes de los trovadores provenzales, ya por imitación directa—pues es seguro que Bernat de Ventadorn acompañó a Inglaterra a Enrique II y a la reina Leonor de Aquitania—, ya por influencia de los *trouvères* del Norte. Chaucer y Godwin reflejan igualmente en su poesía amorosa el estilo trovadoresco. Chaucer tradujo *Le Roman de la Rose*, fue influi-

do por Machaut, Froissart y Deschamps, mezcló en sus obras pasajes de Petrarca y adquirió en Florencia manuscritos de Dante, de Boccaccio y del poeta de las *Rime*.

La poesía inglesa acusa, pues, el influjo francés desde el siglo XIII al XVI; acoge luego la gracia y el hábito primaveral del Renacimiento italiano y se mueve otra vez, en el siglo XVII, en la órbita de Francia, al acoger la influencia de Ronsard y de sus seguidores (contra la cual reacciona la poesía de Donne). Pero, gracias a geniales artífices como Chaucer, la poesía inglesa vivifica las formas más exhaustas. El molde es el mismo, pero los detalles son nuevos. Un crítico ha señalado la gracia con que Chaucer, evitando la monotonía de los símiles—rosa, lirios, rubíes—que usaban los poetas franceses de los siglos XIII y XIV al evocar la belleza de su dama, recoge nuevas imágenes, no en los libros, sino en el ambiente de la campiña inglesa. Habla de una mujer cuyo cuerpo “era gentil y menudo como una comadreja”, y más lindo que “un tierno peral”. Cuando canta, su voz “es fuerte y anhelante como la de una golondrina posada en un granero”. Persiste la enumeración de símiles, pero ha desaparecido la mecánica uniformidad, que se tradujo luego al petrarquismo; contra éste se rebeló Shakespeare en uno de sus sonetos:

*Los ojos de mi amada al sol no se asemejan:  
mucho más que sus labios son rojos los corales...*

También Shakespeare fue un gran renovador de formas exhaustas. Una larga tradición poética había enlazado la belleza humana con la del estío y la primavera; al recoger sus imágenes en el ciclo de las estaciones, con la perdurable lozanía del genio, parece usar por vez primera tales símiles:

*Lejos de ti yo estuve en primavera, cuando  
abril de cien colores, orgulloso en su pompa,*

*puso en todo un aliento juvenil, y Saturno  
con él, pesadamente, brincaba y se reía...*

Aparte esa capacidad de renovación, acaso uno de los rasgos esenciales de la poesía inglesa sea su tendencia a la síntesis. Voltaire criticó a Shakespeare por mezclar *de la bouffonnerie avec du terrible*; pero en la poesía inglesa se funden los más diversos elementos en maravillosa unidad; ternura y sátira, precisión realista y fantasía extrema, sonriente humor y arrebatado lirismo. Uno de los más singulares poemas anónimos de Inglaterra, *Tomás de Bedlam*, se cierne, ya desde sus primeros versos, en un misterioso cielo:

*Es la luna mi fiel enamorada  
y en los tuétanos tengo al solitario búho;  
el ánade de fuego  
y el cuervo de la noche  
a mis penas dan música.*

Todo el poema mantiene esa extraña sugestión, en la que parece mezclarse la bruma de las leyendas germánicas con el fulgor de la Hélada; pero termina en escéptica sonrisa:

*Un caballero duende, hijo de sombras,  
me ha retado a torneo.  
diez leguas más allá de donde acaba  
el dilatado mundo:  
y parece algo lejos.*

De igual modo, en un poema de pura y alegre fantasía como *El convite de Oberón*, Herrick introduce un símbolo trágico. Describe los extraños manjares de los elfos, al par con deliciosa fluidez imaginativa e infalible precisión; pero nos estremece inesperadamente una nota quejumbrosa:

*... ¿Quieres más? Pues barbas  
de ratón y estofado muslo de lagartija,  
tijereta curada y una mosca  
y el gusano de rojo bonete, que se encierra  
en la concavidad de una nuez, parda  
como sus dientes. Una polillita  
que, hace poco, engordó en alguna tela;*

*cerezas secas; tallos de mandrágora;  
ojos de topo y lágrimas de ciervo mal herido...*

El díptico miltoniano de *L'Allegro e Il Penseroso* es significativo de esta capacidad de síntesis. Un mismo poeta ensalza, en alegatos líricos paralelos, los encantos del júbilo y los de la melancolía, de la luz y la sombra. Keats, más representativo aún en este aspecto, exalta en un mismo poema las realidades y sentimientos contrarios:

*Cleopatra con regios atavíos  
y el áspid en el seno;  
la música de danza y la música triste,  
juntas las dos, prudente y loca;  
musas resplandecientes, musas pálidas;  
el sombrío Saturno y el saludable Momo...*

Este integralismo poético explica fenómenos tan curiosos como la afición de Crabbe—el gran realista, cuyos poemas anticipan, en cierto modo, la novela psicológica moderna—a la poesía fantástica, alegórica y musical de Spenser. Podemos acudir a la poesía inglesa si gustamos de ver cernerse la imaginación entre los diamantes extremos de las constelaciones; pero también si queremos esa impresión directa de lo inmediato y tangible que algunos buscan en la Historia. E. L. Woodward ha recordado recientemente que la poesía es una forma de la Historia: la expresión de algo que trasciende la personalidad tal como la conocemos, limitada por el tiempo y el espacio. Con emoción digna de un delicado poema, Woodward refiere que, al reparar cierto edificio del siglo XV, observó una pared en la que, para dar mayor consistencia al barro, sus constructores mezclaron con él briznas de paja. “Allí estaba la paja—dice—, y yo tenía en la mano aquellas briznas de la cosecha de un verano inglés de hace quinientos años; de una mies recogida por hombres que pudieron escuchar las primeras nuevas de la batalla de



Agincourt. Aquellos segadores, aquellos constructores murieron tiempo ha; pero allí estaban su cosecha y su obra.”

Son muchas las piezas de la poesía inglesa que nos brindan esa impresión de tangible pasado, como el sombrío poema en que Thomas Nashe evoca la sordidez del Londres del siglo XVI y toda la crueldad de sus inviernos:

*Los buhoneros gritan. ¡Ojalá no nacieran!  
Falta el ocio, con daño de villas y ciudades.  
¡Si cerradas estancias nos librarán del frío!  
Sin ver a un solo amigo, será largo el destierro.  
Esta casa tan baja nos causará la muerte...*

Pero, no lejos de este realismo, los elfos y las hadas de Shakespeare brincan “como los pájaros en la eglantina roja”. Tan amplio es el registro de la poesía inglesa.

## II

He querido brindar en esta antología abundantes muestras de la obra de John Donne, que ha ejercido gran influjo en la poesía inglesa contemporánea. Fue la figura más destacada de los “metafísicos”, grupo de poetas del siglo XVII, cuya tendencia corresponde, en cierto modo, a la del conceptismo español. Donne (1572-1631) tiene algunas afinidades con su contemporáneo Quevedo. Como éste, cultivó la licenciosa sátira y la poesía ardientemente religiosa; como el autor de los sonetos a Lisi, gustaba de unir en una misma emoción el amor, la muerte y la inmortalidad, y aquel famoso verso:

*polvo serán, mas polvo enamorado*

podría figurar sin disonancia entre los de Donne. Acaso conoció alguna de las obras de Quevedo, pues en 1623 el poeta inglés escribía al duque de Bucking-

ham que su biblioteca contenía más libros españoles —de poesía y teología—que de otras lenguas. Según su biógrafo Izaak Walton, Donne pasó algunos años en Italia y España, y al regresar a su patria dominaba los idiomas de los países visitados.

El grabado de Marshall, que figura en todas las ediciones de la poesía de Donne aparecidas entre 1635 y 1654, lo representa con rostro casi de adolescente: mirar sereno y resuelto, nariz ancha y leve bigote; un pendiente en forma de cruz asoma entre el crespo cabello, y la mano, excesivamente menuda y fina, femenina casi, empuña la historiada espada renacentista. Si la fecha está en latín (*Anno Dni. 1591 —Aetatis suae 18*), la divisa que aparece junto al escudo no es inglesa ni latina, sino precisamente española: “Antes muerto que mudado.”

Se ha querido explicar el carácter complejo y contradictorio de la poesía de Donne atribuyéndolo a una discrepancia entre su temperamento de isabelino rezagado y su gusto y su inquietud intelectual de hombre del siglo XVII. Edmund Gosse observa que la muerte de este poeta tuvo la teatralidad propia del Renacimiento. “Fue una especie de tragedia pública, representada con solemne seriedad, con intención a medias caballerescas y edificante, por un humanista religioso cuyo temperamento era peculiar del siglo XVI, no del realista, atareado y semidemocrático siglo XVII, en el cual se sobrevivió. Así murió Sir Philip Sidney en Arnhem, mientras los músicos interpretaban junto al lecho su poema *La cuisse cassée*. Así murió Bernard de Palissy en la Bastilla, desafiando cara a cara a Enrique III, en una dramática defensa de sus convicciones. Tal era la relación renacentista con la vida, la cual, en fin de cuentas, se consideraba como simple escenario en cuyas tablas todo hombre que poseyera originalidad y principios debía templar sus nervios para representar *le beau rôle* hasta el úl-

timo momento, en una refriega final con la Muerte auténtica, armada de guadaña y clepsidra, esqueleto, aunque invisible, aceptado como algo más que una mera alegoría.”

Como un magnate florentino. Donne, durante su última enfermedad—era entonces deán de San Pablo y eminente orador de la Iglesia anglicana—, hizo construir un monumento fúnebre que lo representaba cubierto con la mortaja con que se levantaría el día de la resurrección; se conserva en la catedral de San Pablo y es el único que se salvó del incendio ocurrido en 1666. La figura, al par realista y estilizada, labrada en mármol de apagado matiz, con los largos pliegues que acusan rodillas y brazos, parece “una gran crisálida blanca en la rigidez de una muerte invernal”. Ordenada, con minuciosos detalles, la construcción del monumento, Donne se negó a tomar los cordiales y la leche que el médico prescribía, y, olvidado ya todo cuidado terreno, sólo fijó su atención en el supremo instante. Según nos refiere Walton, “mientras ascendía su alma y exhalaba el último aliento, cerró los ojos y dispuso las manos y el cuerpo en tal actitud, que los que fueron a amortajarlo no hubieron de alterarla ni en el menor detalle”. Gosse observa que, aun en 1631, esa muerte ceremoniosa y pública era lo bastante anacrónica para atraer la general atención.

Pero la poesía de Donne no refleja solamente esa coincidencia entre un temperamento renacentista y los gustos y tendencias intelectuales de la Inglaterra de Jacobo I; es mayor la complejidad de su espíritu, pues no sólo acoge la espectacularidad del Renacimiento, las inquietudes científicas del siglo XVII y su afición a las imágenes poéticas nuevas y violentas, sino indudables elementos medievales. “Es un medieval—ha escrito Joan Bennett—en su insistente evocación de la tumba y del estrecho espacio que separa

el esqueleto de la viviente faz, así como en su deleite escolástico en los procesos del razonamiento." Donne acoge en su poesía no sólo las teorías astronómicas, químicas y fisiológicas de su tiempo, sino las supersticiones populares: se refiere repetidamente a la alquimia, y si alude a la teoría de la circulación de la sangre o emplea símbolos anatómicos en su descripción del Cielo, utiliza más de una vez la gimiente raíz de mandrágora como símbolo emotivo.

Tal riqueza de elementos, unida a su agilidad mental y a la intensidad de su temperamento apasionado, es lo que confiere a la poesía de Donne un sabor único. No todos los lectores, ni siquiera los más sensibles a la complejidad de la poesía, captarán la multiplicidad de sentidos que cierto sector de la crítica moderna, dado a saborear la llamada "ambigüedad poética", descubre en las imágenes de los metafísicos. Así cuando Donne exclama:

*¡Oh más que luna! No levantes mares  
para anegarme en tu esfera,*

"la amada es "más que luna" por ser más bella y más querida; porque atrae al poeta, como la luna a las mareas; porque hace brotar lágrimas como la luna levantará los mares por los que el poeta se dispone a viajar; y sus lágrimas son saladas como el mar y como él pueden destruirlo". Pero todo atento lector sentirá el hechizo de la estrofa que inicia el celebrado poema *Los buenos días*:

*¿Qué hicimos, a fe mía, hasta el momento  
de amarnos? ¿Hasta entonces, fuimos niños de pecho?  
¿Sorbimos, como infantes, placeres campesinos?  
¿Roncamos en la cueva de los Siete Durmientes?  
Tal fue; mas fantasía fueron esos deleites;  
siempre que descubría una hermosura  
y yo la deseaba, ya te veía en sueños.*

Si analizamos la impresión que estos versos nos dejan, descubriremos que su encanto radica no sólo en el tono singular y vehemente con que el poeta ex-

presa su ternura, sino en la multiplicidad de evocaciones que contribuyen a subrayar la intensidad de un sentimiento único. Hay en tales versos, al par que esa expresión nueva e intensa del valor supremo del amor, un recuerdo del mundo de la infancia y de los goces campesinos; una vívida alusión al reino de la leyenda y de la ingenua fe popular, con aquellos Siete Durmientes de cuyas virtudes curativas ya nos habla uno de los ensalmos de la arcaica poesía anglosajona; y, finalmente, una evocación indirecta del mundo de los sueños.

La poesía amorosa de Donne se caracteriza por ese tono vehemente y personal, que raramente hallaremos en los sonetos isabelinos. Grierson, el mejor comentarista del poeta, nos recuerda que Watson, Sidney, Daniel, Spenser, Drayton y Lodge, con notas más o menos frecuentes de individualidad, modulan en su caramillo las cuitas de Petrarca y suspiran al estilo de Ronsard y, más a menudo, de Desportes. "Ciertamente que Shakespeare, en su gran secuencia, y Drayton, por lo menos en un soneto, dieron una nota más honda, revelaron un sentido más completo de las complejidades y contradicciones de la devoción amorosa. Pero Donne trata el amor de un modo que nada tiene de convencional, salvo cuando maneja con cierta ironía el convencionalismo de la adoración petrarquesca." Pasa del fervor al sarcasmo, del júbilo a la tristeza, de la súplica a la expresión de una confiada y sosegada ternura. Si la actitud tradicional ante las mujeres adoptaba dos formas: la adoración propia del amor caballeresco y la acerba sátira de los moralistas medievales, Donne da nuevos matices a la devoción amorosa, entreverándola, a veces, con la burla y la vergüenza, y en otros poemas "alcanza un más puro concepto del amor, ni petrarquesco ni platónico, sino más concreto, una mezcla de pasión y ternura, de mutua confianza y cumplido afecto".

El mismo tono personal caracteriza la poesía religiosa de Donne, que revela un alma atormentada y voluble. Pero, aunque la inquietud es su nota predominante y a menudo el ritmo rápido y la acumulación de los verbos da una impresión de búsqueda angustiosa, también cabe en esta poesía la expresión sosegada :

*Aunque nubes de enojo disimulen  
tu faz, yo, tras la máscara, descubro aquellos ojos  
que, si de mí se apartan algunas veces, nunca  
habrán de despreciarme.*

Como suele ocurrir con los grandes innovadores, a la originalidad del contenido de la poesía de Donne corresponden nuevas formas de expresión, un cambio de ritmo. Joan Bennett ha definido certeramente este cambio al recordar que, si los ritmos de los líricos isabelinos solían surgir de una herencia clásica o de las exigencias musicales (aquella fue la gran época de los "madrigalistas"), los de Donne y sus seguidores son dictados por el sentido. Su estilo poético se aproxima a la flexibilidad rítmica del lenguaje hablado y abandona la regularidad de las cadencias musicales para hacerse intrincado o sencillo, lento o raudo según las exigencias de la emoción.

### III

Algunos entusiastas contraponen Donne a Milton para negar a éste su grandeza. Le acusan de haber corrompido la lengua inglesa con una infusión excesiva de latinismos, de haber iniciado una "disociación de la sensibilidad" y de que no guía la evolución de sus períodos el sentido, sino el sonido de las palabras. Con razón alegan sus defensores que Milton, más que acuñar nuevas voces derivadas del latín, lo que hizo fue dar nuevo valor a ciertos vocablos ingleses envi-

lecidos por el uso; y también aciertan al decir que no existe tal desintegración de la sensibilidad en la poesía de Milton, si con ello se quiere significar la carencia de esta fusión de las sensaciones a que aludió Baudelaire en su poema *Correspondences*. No sólo funde Milton las impresiones visuales y olfactivas, sino—recurso más raro en los poetas—el olor y el sonido. En *Comus* el canto de la dama:

*Surgió como un vapor de intensos perfumes destilados.*

Ya en los siglos XVII y XVIII se observa una tendencia a subrayar los artificios del estilo miltoniano, al que se tilda de monótono. Addison escribió: “Bajo él se ha hundido nuestra lengua”; y el doctor Johnson acusa al poeta de poseer una uniforme peculiaridad de dicción, una forma expresiva que se asemeja muy poco a la de los escritores precedentes y “tan alejada del uso común que un lector inculto, al abrir por vez primera su libro, se sorprende como ante un nuevo lenguaje”. Pero Johnson achacaba también a Milton una falta de vigor y lozanía en sus descripciones de la Naturaleza, y hacía suya la crítica de Dryden, según la cual el autor del *Paraíso perdido* “veía la Naturaleza a través de las gafas de los libros” (con ello se refería a sus numerosas alusiones mitológicas).

Al leer esta última objeción he recordado siempre los deliciosos paisajes de *L'Allegro* y de *Il Penseroso*; aunque mezclados con las figuras de la antigua fábula, son de un verismo que sólo la experiencia directa pudo dar. El canto de la alondra o el lejano rumor de la caza; el soñoliento ensalmo del pregonero en el sosiego de la noche; la luna vagabunda que,

*como si inclinara la cabeza, a menudo  
traspasa alguna nube avellonada*

o la dulce lluvia matinal, que acaba

*en el susurro de las hojas,  
con minúsculas gotas caídas del alero*

todo adquiere una vida y una verdad poética que sólo

pudieron surgir del ambiente real y que en nada revelan una simple derivación literaria.

Pero es explicable que los poetas de nuestro tiempo hayan rehuido—como Keats en sus últimos años— el influjo de Milton, prefiriendo la poesía de Donne, más directa y vehemente, a pesar de su complejidad y de su ingenio barroco. Aunque hay una estilización en la obra de Donne y, como hemos visto, no falta en la de Milton una evocación viva y directa de la realidad, el autor del *Paraíso perdido* sugiere, en conjunto, una idea de mayor apartamiento y elaboración artística; el acento espiritual y el ritmo miltoniano implican una distancia entre la poesía y la vida: poseen el encanto de una grave y sosegada música o de un majestuoso tapiz. Los líricos de hoy, que abominan de la poesía concebida como un huida, prefieren el ritmo y la dicción de Donne, que parecen surgir de lo cotidiano y recuerdan más la viva voz que la música. Muchos de sus poemas se caracterizan por una brusca iniciación que nos sumerge inmediatamente en las profundidades del tema: “¿Qué hicimos, a fe mía, hasta el momento — de amarnos?”; “Por Dios, guarda silencio y deja que te quiera”; “Así, rompe este beso postrero y quejumbroso — que, sorbiendo a dos almas, en vapor las convierte” . . . Esta cálida voz logra imprimir un sello emotivo aun en las más difíciles y extravagantes figuraciones de la fantasía y del intelecto.

Otra notable figura de la escuela metafísica es Andrew Marvell, poeta de límpida dicción, que supo cantar la Naturaleza con fervor casi romántico y cuyas pinturas son curiosamente modernas:

*la brillante naranja entre las sombras cuelga  
como dorada luz en verde noche.*

También Vaughan, temperamento místico, que sintió la nostalgia de la infancia y de la “noche oscura”, posee imágenes de gran belleza:



*La Eternidad vi anoche  
como un anillo grande de luz pura, infinita,  
tan sosegado como refulgente,  
y el Tiempo, más abajo, que en horas, días, años,  
guiado por estrellas,  
como una vasta sombra se movía...*

Richard Crashaw, dotado de una ardiente imaginación y de una fluidez lírica que hace de la musicalidad de sus versos un antecedente de los de Shelley, estudió profundamente la obra de Marino y de los místicos españoles. Sus símiles tienden, a veces, a lo vulgar (como ocurre en ciertos místicos de la última fase de la Edad Media). Cowley, sugestinado por las doctrinas de Hobbes—a quien llamó “gran Colón de las tierras áureas de la filosofía”—intentó resolver en una síntesis la oposición entre la poesía y la ciencia. Con él se cierra el ciclo llamado “metafísico”; su poesía adolece de complejidad barroca, pero disociada ya de la pasión que salva incluso las piezas más alambicadas de John Donne.

#### IV

En octubre de 1820 escribía lord Byron, en su dedicatoria de *Marino Falero* a Goethe: “Advierto que, tanto en Alemania como en Italia, existe una gran pugna en torno a lo que llaman “clásico” y “romántico”, términos que no habían sido objeto de clasificación en Inglaterra, por lo menos cuando yo partí.” Esa vieja pugna ha adquirido últimamente, en los países de habla inglesa, singular amplitud y encono. T. E. Hulme, en sus *Speculations*, rechazaba “aun lo mejor de los románticos”, y T. S. Eliot, uno de los escritores que más han influido en la poesía inglesa contemporánea, atribuye al Clasicismo los caracteres de “lo completo, adulto y ordenado”, mientras que, a su ver, el Romanticismo es “fragmentario, inmaturo

y caótico". No menos duro en su crítica de la actitud romántica, el "humanista" americano Irving Babitt, en *Rousseau and Romanticism* (1919), definía lo clásico como lo que posee un "meollo de experiencia normal", producto del *esprit de finesse*.

Frente a ese grupo, los entusiastas del Romanticismo no ceden a sus adversarios en ardor dialéctico. Fue precisamente un gran latinista, el poeta A. E. Housman, quien, en su ensayo sobre *The Name and Nature of Poetry* (1923), adoptó con mayor agresividad la posición romántica, negando todo valor al neoclasicismo inglés, que culminó en los pareados sentenciosos y bruñidos de Alexander Pope. "Existe—afirmaba—una falsa poesía, una imitación deliberada, que se ofrece en substitución de la poesía auténtica. En Inglaterra, su gran ejemplo histórico son los versos que se escribieron profusamente y obtuvieron el aplauso de encumbrados y humildes, en el período que, con fines de clasificación literaria, se denomina siglo XVIII, o sea, el que media entre *Samson Agonistes* (1671) y las *Lyrical Ballads* (1798), y que incluye, como su más poderosa influencia, la obra madura de Dryden."

Pero, más recientemente, se ha observado en la crítica inglesa el intento de superar esa oposición irreductible. Habrá, sin duda, algo vicioso en las fórmulas apasionadas que excluyen inapelablemente grandes nombres, generaciones enteras de poetas. El profesor Ifor Evans es quien mejor ha razonado la actitud conciliadora. Su ensayo *Tradition and Romanticism* (1940) no estará, tal vez, exento de esas ligeras deformaciones con que el crítico pretende adaptar más exactamente la realidad a su teoría, pero es, en conjunto, una obra sólida, documentada y serena.

Según Ifor Evans, la polémica en torno a los términos "Clasicismo" y "Romanticismo" se origina en una estimación errónea de la tradición poética de In-

glaterra. Las conclusiones de quienes intervienen en el debate, cuando no obedecen a apasionado prejuicio, fúndanse en generalizaciones sobre la literatura francesa y la alemana, arbitrariamente aplicadas a la poesía inglesa. El rasgo característico de esta última sería la carencia de escuelas y movimientos, un sentido de tolerancia y compromiso, con la consiguiente mezcla de formas, aun en los momentos en que el concepto de la poesía se modifica y altera profundamente. "Esto—añade Ifor Evans—podrá advertirlo quien intente definir el Romanticismo en la poesía inglesa. Existen en nuestros versos multitud de elementos a los que podría calificarse de "románticos", pero muy poco en ellos responde a las concepciones extremas que encierra esta voz".

El más alto ejemplo de "compromiso" aducido en apoyo de esta tesis es la obra de Shakespeare. Al modo como Chaucer supo utilizar en su poesía los elementos renacentistas sin renunciar del todo a lo medieval, Shakespeare—nos dice el autor de *Tradition and Romanticism*—enlaza y funde lo "clásico" y lo "romántico", convierte en inoperante su oposición. Las hadas, las brujas, los castillos encantados y muchos de los ingredientes utilizados posteriormente por el Romanticismo, aparecen ya en sus obras, pero hay también en ellas un sobrio realismo, del que son destacado ejemplo las últimas escenas de *Coriolano*. Si se considera "clásico" al que adopta temas tradicionales, Shakespeare utilizó las más altas figuras de la historia inglesa y del mundo antiguo; pero, por otra parte, creó en *Macbeth* un rebelde romántico, que arremete contra el orden moral y sufre indecibles angustias. Si es "romántica" la exploración de una sensibilidad singular o anormal, ahí la hallaremos, pero los valores de un mundo moral le sirven de fondo. Si se considera como "clásico" el expresar con claridad sentimientos tradicionales, los personajes de Shake-

speare nos brindan verdaderos ensayos sobre la caridad, la misericordia, el suicidio y la muerte, todo un *vademecum* de la experiencia humana. Pero observaremos en su lenguaje y en sus imágenes esa unión de los elementos conscientes e inconscientes, que aparece más tarde como uno de los rasgos distintivos de la dicción romántica.

La tesis de Ifor Evans, que se apoya en una circunstanciada revisión de la tradición poética inglesa, confirma, pues, la insuficiencia de ciertos esquemas críticos para aprisionar la realidad, siempre esquiva y compleja. Uno de los más sabrosos ejemplos de las contradicciones a que puede conducir esa nueva versión de la *querelle des Anciens et des modernes*, nos es referido por J. G. Roberston. Este publicó en 1923 un libro titulado *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, en el cual intenta demostrar que los orígenes del Romanticismo inglés del siglo XVIII arrancan de la obra de un grupo, poco conocido, de críticos italianos del *settecento*. Y he aquí, que, aquel mismo año, apareció en Bolonia la obra de Giuseppe Toffanin: *L'eredità del rinascimento in Arcadia*, en la que se afirma que aquellos críticos pueden considerarse precisamente como los "herederos del espíritu clásico del Renacimiento italiano".

Uno de los rasgos que más generalmente se atribuyen al poeta romántico es la concentración en sí mismo, o, como precisa Charles Maurras en su cáustico estudio *Le Romantisme féminin*, la embriaguez de sí mismo. Al llamar a Wordsworth "egoísta sublime" Keats anticipaba la inyectiva de Maurras. Wordsworth, es cierto, construyó su gran poema filosófico, *The Prelude*, sobre temas de su propia vida:

...mi tema ha sido  
lo que en mí sucedía. No las cosas externas,

*visibles a otras mentes, la palabra, los signos  
los símbolos o acciones, sino mi corazón.*

Pero este explorador de sí mismo supo también cantar emocionadamente otras vidas, diseñar figuras humildes, comunes: la "pobre Susana", que en pleno Wood Street sueña en los bosques nativos; la niñita que se extravió para siempre en la nieve o el viejo mendigo recorriendo con paso tardo los caminos del Cumberland.

Keats, que en tantos aspectos aparece como uno de los románticos más "puros", perdido en su profundo ensueño, revela, por otra parte, en sus cartas un afán casi doloroso de comunión con lo externo, con las mil formas de la vida. Su ideal es la obra impersonal de Shakespeare. Lejos de querer labrar femeninamente su propia estatua, Keats señala como rasgo esencial del poeta la impersonalidad, lo que él llama "capacidad negativa". El poeta es proteico, "lo es todo y no es nada; no posee carácter; se goza en la luz y en la sombra". Coleridge, en sus comentarios sobre la poesía de Shakespeare, nos habla de la facultad que permite a los grandes espíritus trocarse en lo que meditan, y esta facultad la poseyó Keats asombrosamente. Al escuchar la lluvia nocturna "me sentía—escribe—anegado y pudriéndome como un grano de trigo", o, si se posaba un gorrión frente a su ventana, "podía participar de su vida y picotear en la arena". No sé si esta aguda, casi mórbida capacidad de compenetración con lo externo será o no un elemento romántico, pero no parece oponerse a aquella divisa del arte realista que postulaba la *soumission à l'objet*. Esta es también una de las cualidades mejores de Wordsworth. Su observación exacta, minuciosa, sedimentada en el recuerdo, da a los objetos evocados en su poesía un relieve único.

Los románticos ingleses representan una reacción contra el neoclasicismo de Pope. Pero la ruptura no

es tan absoluta como pudiera suponer quien, sin adentrarse en la poesía de Keats, Wordsworth y Coleridge, sólo leyera sus invectivas contra el autor de *The Rape of the the Lock*. Tyllard, en su libro *Poetry: Direct and Oblique* (1934), señaló grandes afinidades entre la precisión descriptiva de este poema y la evocación directa y minuciosa que caracteriza *The Prelude* de Wordsworth. Y ningún lector sensible dejará de advertir el parecido entre el *Endymion* de Keats y este pasaje de Pope, bañado en luz y fantasía:

*Llama en seguida a sus habitantes del aire;  
lúcidos escuadrones rodean ya las velas;  
sobre la tela pasan los aéreos murmullos,  
que al cortejo, en lo hondo, parecen sólo céfiros.  
Abren unos al sol alas de insecto, flotan  
en la brisa o se hunden en nubes de oro; claros  
y bellos en exceso para ojos mortales,  
sus flúidos cuerpos casi en la luz se disuelven,  
dejan flotar al viento los aéreos ropajes,  
leves, centelleantes texturas de rocío,  
que impregnaron las tintas más pomposas del cielo,  
donde juega la luz en fundidos matices,  
y sus rayos envían fugitivos colores  
y los colores mudan al batir de sus alas.*

## V

Si hay en el Romanticismo inglés muchos elementos que no corresponden estrictamente al concepto de la poesía romántica, la obra de los poetas llamados "victorianos" tampoco se ajusta a esa idea de una lírica domesticada, aburrida y dulzona que, hace algunos años, hizo sonreír despectivamente a más de un crítico: algunos creían ver un acusado aire de familia entre esta poesía y la gordezuela reina Victoria.

Pero la imagen no corresponde a la realidad. "En la poesía inglesa—ha escrito Untermeyer—ningún período de cincuenta años despliega mayor variedad que

el medio siglo comprendido entre el 1850 y el 1900. La proverbial pintura del victoriano gris y conformista resulta absurda al confrontarla con Browning, dramático y retador, con el sereno y valeroso Patmore o el violento rebelde Swinburne. Y en nada recuerdan tampoco aquella imagen el meditativo Arnold, la ardiente imaginación de Francis Thompson, la velada causticidad de Hardy, el coraje sombrío de Emily Brontë, la riqueza medieval de Dante Gabriel Rossetti o la ternura de su hermana Christina, expresada en versos de un tono apagado y sereno."

Untermeyer cita también a Hopkins, el de los admirables poemas impetuosos y cargados de imágenes, pero olvida a la poetisa católica Alice Meynell, uno de los espíritus más finos de su época. Con su estilo tan límpido, disciplinado y exacto, y sus imágenes sencillas, usadas con parquedad, Alice Meynell—como recuerda un crítico—encarna esa "grave magia" que Arnold aprendió del siglo XVII; en cambio, el aspecto de los "metafísicos" que más influyó en la obra de Thompson fue el florido estilo con que reflejaron el éxtasis de la imaginación.

En Norteamérica aquel período dio también grandes poetas, que en nada recuerdan el antiguo concepto de la literatura "victoriana": Longfellow, Bryant, Whitman, Emerson y Emily Dickinson. La angustia existencial y la cósmica fantasía de esta última distan mucho de la satisfecha domesticidad burguesa que se quiso presentar como uno de los rasgos característicos de la época.

## VI

No toda la poesía inglesa y norteamericana del siglo actual es propiamente "moderna". En ella conviven tradicionalistas e innovadores; los que cultivan

temas apacibles y rústicos, y los que intentan expresar las angustias, las contradicciones y el “esplendor mecánico” de nuestro tiempo.

El período que va desde Kipling hasta los poetas más actuales es suficientemente largo para abarcar ciclos completos de acciones y reacciones. Los poetas contemporáneos del rey Jorge V solían reunir sus producciones más significativas en las antologías que Edward Marsh publicaba bajo el título de *Georgian Poetry*. Las generaciones posteriores consideraron aquella poesía como una derivación del decadente Romanticismo. Tampoco aceptaban los principios de los *Imagists*—partidarios, por cierto, de una precisión muy poco romántica—, y les atribuían idéntico origen. En opinión de Geoffrey Grigson, crítico pugnaz, tales movimientos “no eran más que restos del siglo XIX disimulados bajo el nombre del siglo XX”.

Hacia el año 1930 se acusaba de “escapista” a la poesía victoriana y a la inmediatamente posterior. Según los nuevos críticos, la poesía ha de reflejar las realidades del mundo contemporáneo; no debe rehuir los acuciantes problemas del presente para refugiarse en una esfera de impávida belleza o de delicada fantasía. Uno de los pocos poetas *Georgian* respetados por las nuevas promociones era Walter de la Mare; pero si reconocían el innegable valor de la técnica con que impone su mundo, al par amable e inquietante, no olvidaban que es una poesía “de evasión”, que busca un refugio en la infancia y en las inmemoriales sugerencias del *folk-lore*.

Un refugio aún más cerrado, una más inabordable torre de marfil era, en su primera fase, la poesía del irlandés W. B. Yeats, reconocido por todos como el poeta inglés más grande de nuestro tiempo. Nacido en el mórbido y fino ambiente de la estética prerrafaelita, formóse bajo el influjo predominante de Rossetti y de Walter Pater. “En lo íntimo del corazón



escribió—, pensaba que sólo debe pintarse lo bello, y que sólo son bellas las cosas antiguas y la sustancia de los sueños.” La sugestión de los prerrafaelitas se completaba con la de los simbolistas franceses. Yeats confiesa que el título de uno de sus primeros libros, *El temblor del velo*, deriva de Mallarmé, y que la influencia de Villiers de l’Isle-Adam se fundía con la de Pater en otro volumen de título igualmente significativo: *Rosa Alchemica*. La intención ritual y esotérica de la primera fase de Yeats surge claramente en este pasaje de su autobiografía: “Planeé una Orden mística que debía adquirir o arrendar un castillo donde sus adeptos pudiesen retirarse del mundo temporalmente y celebrar misterios como los de Eleusis y Samotracia.” Era el sueño evocado en otro libro de Yeats: “Los tapices, cuajados de pavos reales verdes y bronceos, caían pesadamente sobre las puertas y cerraban éstas a toda historia y a toda actividad que no ostentase el sello de la belleza y la paz.”

El mundo brumoso y policromo de la mitología celta revivió maravillosamente en la primera fase poética de W. B. Yeats. Acaso ningún otro lírico contemporáneo ha realizado tan plenamente la poesía como hechizo, como *charme*, en el sentido de Valéry. Pero los poetas jóvenes empezaron a admirar la obra de Yeats cuando dejó esas rutas de la mitología y del sueño. Se advirtieron los primeros síntomas del cambio en el libro *The Green Helmet* (1912), donde leemos este breve poema revelador:

*Es una la raíz, si las hojas son muchas;  
agitaba en mis días juveniles,  
al sol, hojas y flores;  
ahora en la verdad ya puedo marchitarme.*

Desde entonces la poesía de Yeats afirmó cada vez más su austeridad, su desnudez, y cristalizó en formas verbales más próximas al lenguaje corriente. Los acontecimientos políticos hallaron en sus versos un

profundo eco lírico o el cáustico comentario de un satírico influido por John Donne. Uno de los poemas más característicos de este nuevo modo es el titulado *Un aviador irlandés prevé su muerte*—incluido en el presente libro—: tras la apagada voz se esconde un extraño y bello ímpetu, una grandeza misteriosa y como sobrehumana.

T. S. Eliot es el poeta que, por su actitud espiritual y por sus innovaciones técnicas, ha ejercido mayor influjo en la juventud de este período (no olvidemos, sin embargo, la vasta sugestión de Hopkins). Nacido en América, influido por las más diversas culturas, deriva principalmente de la línea irónica—Corbière y Laforgue—del simbolismo francés. “Eliot, como Flaubert—escribió Edmund Wilson, el gran crítico norteamericano—, observa constantemente que la vida de hoy es innoble, sórdida y temerosa, y siente la obsesión y la angustia de pensar que antaño fue distinta.” Uno de los recursos más frecuentes en la poesía de Eliot es el contraste irónico entre la heroica nobleza del pasado y la sórdida vida contemporánea. En cierto modo podríamos, pues, atribuirle esa nostalgia romántica de que no estuvieron exentos los naturalistas ni los simbolistas. Eliot refleja con tal viveza la vulgaridad de nuestro tiempo, que casi la redime en su pintura burlesca y amarga. Como Flaubert, como Joyce, “siente al mismo tiempo el miedo y la fascinación de la vulgaridad”. Eso explica la fuerza dramática con que evoca, en su sátira a medias tierna y desesperada, las limitaciones de la civilización de nuestro tiempo.

Su famoso poema *The Waste Land* (El Yermo), aparecido en 1922, fue una de las influencias básicas en la poesía inmediatamente posterior. Los jóvenes lo aclamaron como auténtica expresión del mundo desorbitado y confuso de la primera posguerra. “La terrible aridez moral de las ciudades modernas—co-

menta Edmund Wilson al resumir este oscuro y complejo poema—es el ambiente donde se desenvuelve *The Waste Land*. El poeta, convirtiendo el agua en símbolo de toda libertad, de toda fecundidad y florecimiento espiritual, evoca, con desesperado afán, el recuerdo de una lluvia abrileña de su juventud, el gorjeo del solitario tordo (como un rumor de gotas) y la visión de un marinero fenicio que murió ahogado, bajo “el chillido de las gaviotas y el hondo agitarse del mar”: por lo menos, éste murió, no de sed, sino en el seno del agua. El poeta, que parece ahora viandante en una tierra agrietada por la sequía, sueña febrilmente estas cosas. El heroico preludio de los escritores isabelinos halla irónicos ecos en las calles y en los salones del moderno Londres; si alguien recuerda unos versos de Shakespeare, se transforman en música de “jazz” o se relacionan con el gramófono. Y vuelven, luego, las personales nostalgias: la muchacha del jardín de los jacintos; la llave que sólo abre una vez la cárcel del corazón solitario. Después, el poeta vuelve a hallarse en la yerma llanura, y el mundo seco y corrompido de Londres parece derrumbarse en torno suyo. El poema acaba en una mezcla de citas de diversas literaturas: como el “Desdichado” de Gérard de Nerval, el poeta se encuentra desheredado; como el autor de *Pervigilium Veneris*, lamenta que se haya disipado su canto y pregunta cuándo llegará el buen tiempo y lo libertará, como a la golondrina; como el trovador Arnaut Daniel, en un pasaje de Dante, cuando desaparece en el fuego que lo purifica, pide al mundo una plegaria por su tormento. “He salvado—dice—estos fragmentos entre mis ruinas.”

Se trata, pues, de un poema en el que espejea una extensa erudición literaria. En un conjunto de sólo 403 versos, el poeta incluye citas, alusiones e imitaciones de 36 autores, al par que fragmentos de diver-



sas canciones populares, y también pasajes en seis lenguas extranjeras, incluso el sánscrito. El procedimiento de Eliot recuerda a los autores de los *Nô*, los antiguos dramas líricos japoneses, o a los poetas chinos de la dinastía Song, que sembraban en su poesía multitud de citas clásicas, ávidamente saboreadas por un público fino y erudito. Así como, corrientemente, el poeta capta sus símbolos en el mundo de la Naturaleza, los que usa Eliot son predominantemente "culturales", indirectos: el poeta manipula a menudo cristalizaciones literarias ajenas para expresar sus propios problemas y estados de ánimo. *The Waste Land* es una curiosa expresión poética de la vacilación entre diversos principios y culturas que caracteriza a la conciencia de nuestro tiempo.

Lejos de este mundo trágico y negativo, la evolución religiosa de Eliot, iniciada en poemas menores, se afirmó en *Ash Wednesday*, *The Rock*, *Murder in the Cathedral* (el magnífico drama sobre el martirio de Santo Tomás de Canterbury) y en los *Four Quartets*, su obra más reciente y una de las más celebradas por su profundidad y grandeza. Son unas meditaciones extraordinariamente agudas sobre la guerra, la eternidad, el tiempo, la santidad y la muerte. Sigue siendo una poesía difícil y alusiva, pero acaso la impresión de unidad es superior a la del poema que refleja la fase amarga y negativa de Eliot.

## VII

"Si no logra absorber a la máquina—escribió el singular poeta norteamericano Hart Crane—, o sea *aclimatarla* tan natural y espontáneamente como los árboles, el ganado, los galeones, los castillos y las demás cosas asociadas a la vida humana en el pasado, la poesía habrá fracasado en su función contemporá-



nea." Los poetas de Oxford—Auden, Spender, Day Lewis—, que lograron especial notoriedad hacia el año 1930, laboraron más eficazmente que los propios líricos de América en la asimilación de un mundo mecanizado. *El expreso*, de Spender, refleja, en maravillosa fórmula poética, el éxtasis del hombre ante la máquina. El poeta pretende valorar la belleza rauda, acerada, precisa y locamente musical del tren expreso sobre la belleza de las flores abrileñas o del gorjeo de los pájaros. Pero, si analizamos el poema, observaremos que el secreto de su emoción última radica precisamente en el acercamiento de dos mundos de imágenes opuestas: las modernas y las tradicionales; el contraste entre la belleza mecánica y la natural, sin proponérselo el poeta, se resuelve en integración y armonía. Nuestra última visión del expreso va, en cierto modo, encuadrada en un friso de árboles en flor y su loca música, extrañamente mezclada con un lejano eco de ruiseñores. De idéntico modo, Spender, en el poema *Los postes*, tras sugerir las vastas perspectivas de un mundo cruzado por cables eléctricos y postes de cemento armado "como fustas de ira", hace resurgir, en una sola imagen, el olvidado mundo de la poesía "romántica" y tradicional:

...ciudades donde, a veces,  
descansarán las nubes blancos cuellos de cisne.

Estos cisnes rompen el hechizo de la acerada modernidad y enlazan con su blancura dos esferas de poesía que parecían antagónicas.

Si esta asimilación de un mundo mecanizado es uno de los rasgos distintivos de la nueva poesía en Inglaterra y Norteamérica, otro aspecto esencial es el que indicaba el poeta francés Pierre Emmanuel en un interesante estudio: el descubrimiento de la Historia, olvidada desde el movimiento romántico. "Aparte *The Dynasts*—esa tremenda epopeya de la poesía moderna—y de los grandes dramas de Claudel, po-

dría decirse que *Murder in the Cathedral* plantea el problema del hombre que carga sobre sí el peso de la Historia, que permanece solo en la hora crucial del destino para enfrentarse con su responsabilidad.”

Tal vez por ser reflejo de una de las épocas más turbias y agitadas del mundo, la poesía contemporánea se muestra especialmente sensible a este trágico sentimiento de responsabilidad y de comunión histórica. Dos grandes guerras ensombrecen la poesía de estos últimos tiempos. La segunda renovó obras poéticas—como la de Edith Sitwell, que adquirió admirable amplitud emotiva y misterioso esplendor—y reveló personalidades de gran temple espiritual y de indudable fuerza creadora, como Sidnely Keyes y Alun Lewis. La obsesión de la muerte es frecuente en los poetas del período, y la obra de Rilke ha ejercido un influjo acaso superior al de Eliot. “Creo—escribía Sidney Keyes en 1943—que los poetas más grandes e influyentes de estos últimos años, o algo así, son Yeats y Rilke. Ambos trajeron noticias de una especie de Ultima Thule del Romanticismo, sugeridoras de que aún existe más—mucho más—por descubrir allí...”

Si los poetas de Oxford representan, por lo menos intencionalmente, una reacción antirromántica, el ciclo se cierra de nuevo con Dylan Thomas, Frederic Prokosch, Sidney Keyes, Henry Treece y los poetas más recientes. Resurgen los ecos milenarios, los prestigiosos símbolos, las figuras brumosas del mito y de la leyenda. Reaparecen los olvidados vocablos: “deseo”, “música”, “llama”, “rosa”, “oro”, “crepúsculo”... Dylan Thomas, poeta galés, influido por la Biblia, por Freud y por Joyce, poseyó un poderoso ímpetu lírico, un sentimiento primitivo y una virginal visión de la vida rústica, expresada en imágenes de sorprendente pureza y movilidad, solemnes o tiernas. Nadie, en nuestro tiempo, ha cantado tan maravillosamente

lo que Alain-Fournier llamó “la inmensa e imprecisa vida infantil que se cierne sobre la otra y a la que los ecos de ésta hacen rumorear continuamente”. Poeta oscuro, atento al latido de la tierra y de la oculta raíz, retoño de Blake en un árido mundo, Dylan Thomas, desaparecido en plena juventud, fue un gran renovador del lenguaje poético, que en sus versos parece íntimamente mezclado al misterio del ser y abstraído a la luz cruda de la razón, como quiso Leopardi.

\* \* \*

En Norteamérica se ha producido, durante este último período, mayor número de movimientos poéticos que en Inglaterra. Han coexistido—como en Inglaterra—las obras de tipo tradicional con los más osados experimentos: poetas derivados de la época victoriana y líricos sobrerrealistas; plácidos cantores de los Lagos y evocadores del monstruoso y frenético dinamismo del Mid-West. Han surgido nobles figuras: Robert Frost, Carl Sandburg, Elinor Wylie, Archibald MacLeish, Robinson Jeffers... También en la poesía norteamericana de nuestro tiempo aparece, una y otra vez, la obsesión de la muerte; coexisten extrañamente en ella un pujante orgullo vital y un trágico sentimiento de la vana empresa del hombre. “*Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles*”, escribió Paul Valéry en un famoso ensayo sobre la crisis del Espíritu. Robinson Jeffers, recordando la fugacidad de las viejas edades de la Piedra y del Bronce, ve heridas de muerte las soberbias y populosas ciudades de hoy:

...Las torreadas ciudades  
serán manchas de herrumbre en montones de yeso...

Y de igual modo el Nueva York moderno sugiere a MacLeish el recuerdo de las urbes hundidas:

*Al caer las ciudades en ruinas, hay manchas  
de herrumbre en las piedras costeras, ilegibles  
monedas, y se recuerda un poema, de cisnes acaso,  
de pájaros, o de hojas de árbol, o de un caballo, o de  
fabulosas  
formas de toro...*

Esas sombrías meditaciones surgen de una civilización potente y grandiosa. Pero, junto a ella, persiste en los poetas el plácido sentimiento del campo. El árbol se acurruca en la colina "como un santo casi dormido, que ha tornado pardo la lluvia", y crecen las oscuras frambuesas bajo las hayas y los plateados abedules del Norte,



## LA POESIA DE PIERRE MOTIN

### I

**E**N el último canto de su *Art Poétique*, después de la durísima diatriba dirigida a los "poetas vulgares", Boileau cita varios autores a quienes considera detestables por su frialdad: Rampalle, Mesnardière, Maignon, Corbin, La Morlière, Du Souhait y, al fin, como si fuese el ejemplo más grave de esta imperdonable lacra, alude a los versos de Pierre Motin con estas palabras:

*Un fou du moins fait rire, et peut nous égayer;  
Mais un froid écrivain ne sait rien qu'ennuyer.  
J'aime mieux Bergerac et sa burlesque audace  
Que ces vers où Motin se morfond et nous glace.*

El gesto despectivo de Boileau, sumiendo alegremente en el olvido una viva y delicada obra poética,

muestra los peligros con que los prejuicios de escuela amenazan la buena dirección del gusto literario. Como Pierre Motin, confundido a la ligera con la pléyade de los preciosistas, generalmente ignorado, ¿no habrá en la poesía mundial otros muchos valores a quienes las reacciones de escuela han sepultado con excesiva precipitación, sustrayéndolos, quizá irremisiblemente, a la admiración de los entendidos? Por el hecho de descubrir en Motin los rasgos distintivos del preciosismo, contra el cual se alzaba la reacción del buen sentido, esto es, la reacción de "cierto hábito razonable que es propio de la raza francesa en poesía", Boileau cerró los ojos a las cualidades del poeta de *Adoration amoureuse*. Sin embargo, en el presente caso, los prejuicios de escuela no bastan para explicar la acerba crítica. Boileau tenía por glaciales a los preciosistas, censuraba la profusión de juegos de ingenio, las "*pointes ignorées*", que, procedentes de Italia, contaminaron a la poesía francesa. Pero en el autor del *Art poétique* dábase, además, una incapacidad radical para apreciar uno de los elementos que airean delicadamente la fábrica alusiva, preciosista, de Motin: el impulso lírico. Boileau, impermeable al lirismo, representa un aspecto muy limitado de la poesía: no ya la ambición horaciana, sino, como precisó Thibaudet, tan sólo la mitad de la ambición horaciana, la de las *Sátiras y Epístolas*, "la poesía del buen sentido y, sobre todo, el buen sentido de la poesía".

Y, pensándolo bien, la impresión de perfección un poco monótona que, a través de sus prodigiosas cualidades, causa a veces el clasicismo francés del XVII obedece, acaso, a una ausencia de puro lirismo, de "*heureuse folie*". Cuando Boileau quiere usar un término despectivo para caracterizar la tendencia popularista de la lírica pastoral de Ronsard, dice que éste ensaya "idilios góticos" en los "*pipeaux rustiques*". Precisamente lo que le falta a la poesía clasicista del siglo XVII

es una dosis más elevada de la música viva que animaba los "idilios góticos", si con este término se refería Boileau a la imitación ronsardiana del lirismo de la *reverdie*, la canción y la pastorela medievales. Uno de los valores más indiscutibles de la poesía francesa antigua era aquel gracioso movimiento irradiado de las *caroles*, de las *ballettes* y *balleries*, de las alboradas que se cantaban y bailaban con el vivo movimiento, finamente embriagado, de aquel delicado *refrain* citado en *Guillaume de Dole*, en que nos parece ver el gracioso congregarse de los danzarines hacia "la flor de estío":

*Tendez tuit vos mains a la flor d'esté  
a la flor de lis  
por Deu, tendez il*

Es precisamente la gracia del movimiento lírico, que tan bien se concierta con la alegría maliciosa y con la ternura sonriente del genio francés, con el espíritu que Carner definía en sus versos:

*No hi ha dansa  
sinó a França,  
no hi ha encís  
sinó a París,*

*(No hay danza — más que en Francia, — no hay encanto — más que en París.)*

Este movimiento representa una de las aportaciones más preciosas de Francia a la poesía mundial. Crea puras inflexiones de maravilla, como en los inolvidables versos de aquella *chanson de nonne*, enriquecidos con el tintineo de la rima interna:

*S'iron a Parix moneir bone vie  
Lar il est jolis et je seux jonete,*

Uno de los fenómenos más curiosos de la poesía francesa es la evolución de la estética de Ronsard y de toda la Pléyade en relación con esta tradición medieval. Du Bellay, en su *Défense et Illustration de la langue française*, proscribía los géneros tradicionales, calificándolos

los de *épiceries*, y relegaba despectivamente a los Juegos Florales de Tolosa los "*Rondeaux, Ballades, Virelaiz, Chantz Royaulx, Chansons et autres telles épiceries*". Villon, pródigo en alusiones históricas o mitológicas, típicamente renacentista en muchos aspectos y en particular en sus comentarios satíricos contra la degeneración de la terminología escolástica:

*Mais le sensitif s'esveilla  
Et esvertua fantasie,  
Et tous argutis resveilla,  
Car la souveraine partie,  
En suspens, estoit amortie...*

conserva aún el vínculo con los géneros poéticos medievales, escribe *rondeaux* y baladas. La gracia de Villon, contrapartida de su admirable fuerza, se acentúa con esta participación de la savia antigua. Pero la ruptura radical preconizada por Du Bellay resulta, a la larga, imposible: al fin Ronsard renuncia resueltamente a la pompa pindárica y escribe idilios pastorales, cancioncillas a la manera del siglo XII. El encanto de los diminutivos medievales: "*Cainturette avoit de fueille*", "*Ouvrez moi l'uis dou petit praelet*", reaparece en sus versos, mezclado con evocaciones de la mitología griega:

*Dieu vous gard', belles pâquerettes,  
Belles roses, belles fleurettes,  
Et vous boutons jadis connus  
Du sang d'Ajax et de Narcisse;  
Et vous thym, anis et mélisse,  
Vous soyez les bien revenus.*

## II

Es todo este mundo de gracia lírica medieval, de gracia revestida de ternura, que Ronsard asimiló sabiamente haciéndolo compatible con su fervor clasicista, lo que aparece vedado a Boileau. El autor del

*Art poétique*, que describió minuciosamente los géneros poéticos: epopeya, idilio, elegía, sátira, epigrama, sólo dedica una rápida alusión de tres versos al "*rondeau né gaulois*" y a la balada. Aquella gracia lírica trasciende aún en *La Fontaine*, si bien con una malicia a todas luces deliberada:

*Le doux langage des soupirs  
Est pour vous lettre close:  
Paule, trois retours de zéphyr  
Font beaucoup à la chose.*

En *La Fontaine* la tendencia al lirismo se refrena con lo que podríamos llamar un exceso de sonrisa, con la pronta desconfianza por la emoción viva y la embriaguez melódica ("su lirismo anda siempre mezclado con cierto jugueteo", ha escrito de él un crítico); y se manifiesta quizá aún menos en *Racine*, que ni en sus momentos más estrictamente líricos suele emprender el vuelo libre y gracioso. Shakespeare, flor perfecta del Renacimiento, pudo conservar aún un nexo vital con la fina musicalidad de la Edad Media; al lado del estilo afilegranado y suntuoso de *Venus* y *Adonis* o de la madurez y la complejidad humana de las tragedias y los sonetos, subsiste una vena de música sencilla y alada: en Shakespeare se hacen compatibles la sabiduría que explora las profundidades de la vida o del alma y la canción que se pierde en el aire como Ariel. Sainte-Beuve observó el arte con que Shakespeare sabía integrar el lirismo en el drama: "Desdémona, conmovida por el vago presentimiento de su fin, vuelve siempre, sin saber por qué, a la "canción del sauce" que una vieja esclava de su madre le cantaba en su niñez. Así, el propio lirismo, gracias a los detalles ingenuos que lo retienen y fijan en la realidad, no es un factor marginal, sino que contribuye directamente al efecto dramático."

Los ecos de aquel mundo lírico, que a duras penas penetran en la obra de *Racine*, vivifican aún visible-

mente la poesía de Pierre Motin. El poeta podrá decir en una de sus canciones (1):

*Que ne suis-je (2) arondelle  
Ou bien plus tot mon penser?*

con la misma ingenuidad lírica de aquel alado verso de Bernat de Ventadorn:

*Ai! Deus! car no sui ironda  
que voles per l'aire...*

E incluso en su alejandrino el ritmo se adapta a menudo a una emoción que canta, que arremolina las cosas en una danza vívida:

*Pauvre amant, mon bien n'est plus rien qu'une image  
Et l'image et mon bien n'est que l'air et le vent.*

La técnica del alejandrino raciniano, que Valéry comparaba a "las bellas formas y los puros desenvolvimientos" de la música de Gluck, es mucho más compleja de lo que parece a primera vista. No sólo hay en ella una sabia interacción del ritmo silábico con lo que podríamos llamar ritmo dramático o retórico (las pausas, las interjecciones que retardan el movimiento del verso):

*Ah! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme!  
Quoi! Céphise, j'irai voir expirer encor  
Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector,  
Ce fils, que de sa flamme il me laissa pour gage  
Hélas! je m'en souviens, le jour que son courage  
Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas...*

Hay también un uso consciente del ritmo silábico o

---

(1) El profesor T. B. Rudmose-Brown publicó diversos fragmentos y poesías inéditas de Motin, con breves comentarios críticos. Los textos fueron recogidos por Margaret B. Stephens para una edición completa de las obras del poeta. En este ensayo utilizo los textos reproducidos por el profesor Rudmose-Brown y respeto fielmente su ortografía. No todas las citas son de poesías inéditas. Las publicadas lo fueron en los *Recueils collectifs* aparecidos entre 1597 y 1620 y en las *Oeuvres inédites* editadas por Paul d'Estrée (1882).

(2) En el manuscrito dice *un*.

métrico como recurso de pura expresión dramática. Así, en aquel verso de vivacidad maravillosa, que refleja la súbita pasión de Fedra, cuyas rimas internas son como un hiriente grito :

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;*

o bien en aquel otro de ritmo idéntico, pero con rima femenina, que le confiere una cadencia de llanto ahogado :

*J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.*

Y la riqueza de los recursos técnicos de Racine no sólo se manifiesta en esta sutil utilización del ritmo, o de la rima interna, sino en la forma con que el maestro de las variaciones fónicas insiste a veces en la misma rima, como si quisiese evocar con esta monotonía formal el mundo de la antigua epopeya francesa, escrita en largos períodos monorrimos :

*Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;*

*Salamine témoin des pleurs de Péribée;*

*Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,*

*Trop crédules esprits que sa flamme a trompés...*

O bien en el son imitativo de ciertos versos, cuyo supremo ejemplar es la insistencia sibilante de las palabras del enloquecido Orestes, en la última escena de *Andromaque*:

*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*

en que la fidelidad sonora parece tan consciente como en alguna composición del *Album de Vers anciens* de Valéry. Y la extensión del registro raciniano se revela también en la rara voluptuosidad de eufonía con que concierta los nombres clásicos como para obtener efectos puramente musicales. Así en

*Procuste, Cercyon et Sciron, et Sinis,*

*Et les os dispersés du géant d'Epidaure,*

o bien en aquel otro verso de *Phèdre*, que Henri Bré-

mond exaltaba entre los alejandrinos franceses más ricos en sugerencias de "poesía pura":

*La fille de Minos et de Pasiphaé* (3).

Pero en el alejandrino de Pierre Motin hay una riqueza y una flexibilidad que no desdican en modo alguno de la técnica poética de Racine. Observad, por ejemplo, el gracioso juego de las rimas internas en este pasaje:

*Le funeste present par MEDÉE ENCHANTÉ,  
S'allumoit aux rayons de la seule CLARTÉ  
Sans qu'il touchat du feu la chaleur coustumière;  
Mon coeur est mille fois plus facile à BRULER  
PRIVÉ de ces beaux yeux qui se veulent CELER  
Et sans estre ESCLAIRÉ de leur vive lumière.*

Y ved la curiosa similitud de sentimiento y, sobre todo, de ritmo, entre aquel alejandrino de *Phèdre* transcrito hace un momento:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue,*

y el segundo de estos versos de *Adoration amoureuse*:

*Erilas amoureux et jaloux tout ensemble,  
Qui palit, qui rougit, qui s'eschauffe et qui tremble...*

La riqueza de timbres, una de las grandes maravillas de Rimbaud y de Baudelaire, es tal vez más frecuente en Motin que en Racine. El *Dialogue de Jacquemart et de la Samaritaine du Pont Neuf* contiene unos versos comparables a los más finamente orquestados de *Les fleurs du mal*. No sólo es baudelairiana la música de estos alejandrinos que el poeta pone en labios de uno de los dos personajes, sino también su sentimiento:

*Mon coeur, vous n'entendez qu'une triste musique,*

(3) También Boileau era sensible a esta eufonía de los nombres clásicos:

*La fable offre à l'esprit mille agréments divers.  
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers:  
Ulysse, Agamemnon, Orestes, Idomenée,  
Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Enée.*



*Les cris du chat-huant, les hurlements du lou;  
Et moi j'entends siffler les courtaux des boutiques,  
Et dix mille laquais qui chantent le filou.*

¡Qué dilatado, nocturno y siniestro son el del segundo verso: "*Les cris du chat-huant, les hurlements du lou*"; Y acto seguido aparece aquel impulso de evasión tan característico también de Baudelaire:

*Ou que n'ai-je un vaisseau comme avoit Cleopatre,  
Pour chercher mon Antoine...*

¿Y a este clima de sentimiento lo calificaba Boileau de glacial? Es difícil imaginar la suma de calorías que exigiría a la pasión, a la ternura. Pero en ternura Racine no era superior a Motin. Fedra pudo dirigir a Hipólito aquel dulcísimo verso:

*Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!*

o el propio Racine pudo exclamar en las *Stances à Parthénice*:

*Je respire bien moins en moi-même qu'en toi.*

Pero su ternura jamás revistió el matiz de lírica lozanía que captamos en estos alejandrinos del mismo *Dialogue de Motin*:

*Je vous garde un beau nid de cresserelles grises,  
Que s'esbattent ensemble et voleront demain...*

La lírica francesa debe aguardar al advenimiento de Francis Jammes para hallar una nota así, que parece condensar mágicamente la emoción contenida de todas las ofrendas de amor cantadas por la poesía; debe aguardar la decimotercera elegía del *Deuil des Primevères*:

*Pour toi, j'ai un collier de cailloux blancs des grèves  
lavés à l'eau des puits.*

### III

La poesía de Motin apenas presenta en su forma extrema los defectos preciosistas que motivaron la indig-

nación del autor del *Art Poétique*. Rara vez vemos incurrir a su creador en el mero malabarismo verbal de los culteranos; su ingenio se aplica al pensamiento, a las imágenes. La excesiva abundancia de alusiones mitológicas que caracteriza a algunas de sus poesías se compensa con un sentimiento tierno y vivo, semejante a un rayo de sol dorando el mármol de un friso clásico:

*Beauté qui sur mon coeur exercez votre Empire,  
Tirant votre pouvoir du Caribant Archer,  
Je ressemble à Clitie alors que je soupire,  
Et l'escu de Melas ne m'en peut empescher...  
L'un et l'autre Soleil qui nostre jour limite  
Ne fait sur ce Tropicque un jour si beau que vous,  
Et l'Arimasque ombreux qui les Titans imite,  
Ne void rien de si cler, ne void rien de si doux.*

Motin se vale, a veces, de las imágenes convencionales derivadas del petrarquismo y de los trovadores; pero, como Chaucer, como Villon, sabe infundir un hálito de novedad a las antiguas fórmulas. Ruyra, el preclaro prosista catalán, me dijo un día: “¡Qué delicado estremecimiento de poesía debió de experimentar quien por vez primera comparó una lágrima a una perla!” La imagen, con el uso, se evapora, pierde todo matiz de revelación y de emoción. Poetas medievales y renacentistas comparan la belleza de su dama a la rosa, al marfil, a la nieve; “blanca como la nieve” es un tópico tan frecuente que, a buen seguro, ningún poeta podría infundirle nueva vida. Parece que el vocablo “nieve” haya perdido su capacidad evocadora, con la consiguiente desaparición de su contenido. Para que renazca esa virtud sugerente, para que al leer la palabra “nieve” en un poema, referida a la blancura de una mujer, pensemos en la nieve real, intacta, en la nieve que hemos visto en las cumbres invernales un día despejado o decorando las hojas de la hiedra en el jardín hogareño, es menester que el poeta anule la magia negativa, que rompa el círculo de la fórmula.

El poeta debe caracterizar de nuevo la nieve, como el trovador que, matizando el viejo símil, dice que su dama es más blanca que la nieve "de la nit de Nadal" (de la noche navideña), o bien como Motin cuando elabora el símil hasta convertir la nieve en término de afinidad y de contraste a la vez, y evoca la sensación de nieve real, precisándola, localizándola con una indicación geográfica :

*Lumineuse blancheur qui des feux nous envoie.  
Qui les void sans bruler il doit mourir de froid  
Ainsi que les trancis aux nieges de Savoye.*

#### IV

Como es sabido, el preciosismo, el conceptismo y la escuela "metafísica" inglesa del siglo XVII se distinguieron por una voluntad de denuedo en el uso de las imágenes, por las metáforas inesperadas y los símiles violentos. Uno de los ejemplos extremos de esta tendencia es tal vez la imagen en que Donne compara dos amantes a un compás. Esta tendencia coincide con uno de los postulados básicos de la escuela surrealista, que André Breton definía así: "Comparar dos objetos en lo posible alejados el uno del otro, o, por cualquier otro método, ponerlos en mutua presencia brusca y arrebatadamente, sigue siendo la tarea más elevada a que puede aspirar la poesía." El propio Breton ofrece felices ejemplos de la aplicación de este principio :

*Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant  
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle,  
Ma femme aux tempes d'ardoise et de toit de serre  
Et de buée aux vitres  
Ma femme aux épaules de champagne  
Et de fontaine à tête de dauphins sous la glace,  
Ma femme aux poignets d'allumettes,  
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur  
Aux doigts de foin coupé...*

El grado de alejamiento entre las realidades puestas en contacto por la metáfora o el símil tiende a menguar en los períodos de moderación poética. Este proceso de enfriamiento imaginativo se pone de manifiesto, por ejemplo, en el modo con que la imagen en que Lope de Vega nos presenta los copos de nieve como "mariposas de plata" se transforma, en la imagen de Calderón, en "mariposas de hielo". Calderón escribía aún en una época de osadía metafórica, pero, en este caso concreto, la distancia entre las realidades evocadas se acorta notablemente y el efecto imaginativo se atenúa.

El "buen sentido de la poesía" puede hacer desaparecer del todo la esencia de las comparaciones que se proponen, según Breton, crear una fusión, una suprema unidad como la que alcanzan en el fuego de la chispa dos cuerpos diferentes frotados entre sí. El ejemplo más típico de esta evaporación de la imagen es el verso de La Fontaine que dice: "el agua era transparente como en los días más claros". Recuerdo que Eugenio d'Ors se embelesaba con esta expresión. "¡Arte supremo!—exclamaba—. ¡Comparar una cosa con ella misma!" Pero, en realidad, parecen mucho más próximos a la esencia de la poesía los principios de André Breton y la valentía imaginativa de algunos poetas del siglo xvii. La falsa imagen de La Fontaine equivale a decir: "Una encina tan verde como la más verde encina."

Motin, que no ha sentido aún en su poesía el toque helado del buen sentido, puede permitirse imágenes auténticas, ricas en sugerencias, como la que supone comparar los cabellos de su dama con los cedros de Palestina. Pero jamás caerá en aquella forma excesivamente concentrada de los culteranos, que eliminaba uno de los términos de la comparación, reduciéndola a símbolo inoperante, convertido en falsa metáfora. Comparar las nubes a unos pájaros en pleno vuelo es,

en verdad, una imagen; pero hablar de "los pájaros del aire" pensando en las nubes, sin que en ninguna parte pueda adivinarse que el poeta se refiere a ellas, equivale a evaporar la imagen y a decir una cosa muy distinta de lo que se proponía el escritor.

## V

Entre Ronsard y Racine, la obra de Pierre Motin representa un punto de equilibrio en que la poesía, deslumbrada por el Renacimiento, no ha perdido aún el contacto con la tradición medieval, de la cual conserva un eco de candidez y de musicalidad sabrosa. La fuga de la fantasía, reflejada en versos como los siguientes:

*Le feu prompt et léger vers le Ciel aspirant,  
Gironettes, moulins, oiseaux de tous plumages,  
Papillons, Cerfs, Dauphins et ces Conins sauvages  
Qui perdent de leurs trous la mémoire en courant.  
Des fantômes, des vents, des songes, des Chimères,  
Sablons toujours mouvants, tourbillons et poussières,  
Des pailles, des rameaux et des feuilles de bois...*

no aparece entorpecida por la cristalización puramente externa y formal del barroco, ni atenuada por el temor al exceso que enfrió, a veces, a Racine y al propio dulce La Fontaine. La fantasía de Motin es sensible aún a lo maravilloso; sus evocaciones mitológicas no se encarnan en el mismo tipo de perfección formal un tanto frívola que hallamos a menudo en los versos de La Fontaine:

*Dragon, gentil dragon, que te dirai-je encor  
Qui te chatouille et qui te plaise?  
Ton dos reluit comme fin or;  
Tes yeux sont flambants com braise,  
Tu te peux rajeunir sans dépouiller ta peau!...*

Las evocaciones mitológicas de Motin confinan todavía, en mayor o menor grado, con el tipo de imaginación primitiva de donde brotaron los mitos. No es una mi-

tología frívola, versallesca, realizada con los bojés y laureles castigados por Le Nôtre. No es una mitología como la de los *Amours de Psyché*. Motin puede evocar el viejo mito del Fénix con voz solemne y conmovida:

*Un rayon du Soleil luy couronne la teste,  
Qui rend de sa belle Ombre alors qu'il veut sortir  
Les champs peints d'écarlate, ou des couleurs de Tyr.*

Puede describir con singular vigor imaginativo al fabuloso pájaro cuando éste se siente casi milenario y se dispone a la maravillosa renovación:

*L'oyseau se trouve vieil, et par l'âge aggravé  
Ainsi qu'un grand sapin sur Caucause eslevé  
Proche de sa ruine à qui le sommet panche...*

Y la poesía de Motin posee, como hemos visto, una rara virtud de anticipación: da la impresión de que en ella alienta en germen el sentimiento romántico, Baudelaire, incluso ciertas modulaciones de Paul Valéry. No nos parece justo rechazar con gesto irreflexivo, como hizo Boileau, a un poeta tan rico en matices y recursos; un poeta capaz de escribir con melancolía lamartiniana:

*C'est bien elle pour tout le monde  
Mais ce n'est pas elle pour moi!*

o el sarcasmo ardiente y la pasión sombría de Baudelaire:

*Vous aimez en vipère, et ceux que vous baisez  
S'avancent au sepulchre où vous les conduisez...  
Eussions nous en ces lieux une nuit éternelle  
Et que l'air tenebreux par la nuit espaissy  
Endormant sans cesser me fit songer ainsy...*

o que puede evocar la manera del autor de *Narcisse*:

*Mais si par un esprit pour ma plainte venu  
D'un faux mais doux objet je fus entretenu...*

Este es el hombre a quien Boileau, considerado como el iniciador de la crítica literaria, calificaba de glacial, de "*froid écrivain*".

## “EPIPSYCHIDION”, DE SHELLEY

SHELLEY escribió su famoso poema de amor en 1821, en Italia, poco antes de componer *The Triumph of Life*, que algunos críticos de hoy consideran la obra más alta y madura del gran lírico. También *Epipsychidion* revela un extraordinario afinamiento poético, una imaginación feliz; su música es noble y clara, y en este poema la pasión se eleva en el fulgor de la noche platónica. Sólo en breves pasajes sigue Shelley los vericuetos de un didactismo rebelde, harto discordante en la obra de quien escribió: “La poesía didáctica me repugna.”

El poema surgió de uno de los grandes enamoramientos del autor de *Alastor* y, en ciertos aspectos, es una variación sobre el tema que inspiró aquella

obra primeriza, escrita en 1815. También hallamos en *Epipsychidion* al poeta anhelante, en busca de una imposible amada, a la que imagina dotada de toda sabiduría, belleza y maravilla. Pero, así como en *Alastor* el doncel, desengañado, "baja a una prematura tumba", en el poema de 1821 los sueños se hacen viva y palpable realidad. La imposible amada, enriquecida con todos los dones "que pueden evocar el poeta, el filósofo y el enamorado", es al fin hallada, real y asequible.

La inspiradora de *Epipsychidion* fue Emilia Viviani, condesa italiana a quien su padre había recluido en un convento de Pisa en tanto que el prudente varón le buscaba novio. Shelley, con sutil exaltación trovadoresca, la ve adornada de sobrehumanas gracias y la convierte en la más alta figura de su Olimpo femenino. Como observó Francis Thompson, el poeta "esperaba hallar reposo espiritual en cada nueva divinidad, aunque no hubiese logrado encontrarlo en ninguna de las que la precedieron".

Shelley descubrió a la *contessina* Emilia Viviani gracias a la amistad con un extraño personaje de Pisa, Francesco Pacchiani, profesor de física, pensador paradójico, hombre inquieto y charlatán, a quien los pisanos tenían por loco. Emilia estaba de pensionista en el "conservatorio" de Santa Ana. En una reciente biografía del poeta, Edmund Blunden aclara las circunstancias de aquella reclusión que Shelley dramatizó a la manera romántica. La condesa no estaba sujeta a la estrecha vigilancia que harían suponer los versos de *Epipsychidion*: con frecuencia le permitían dar un paseo al atardecer. Claire Clairmont, que visitó a la jovencita en el conservatorio, tuvo ocasión de observar que, desde aquella "férrea cárcel" que motivó las invectivas de Shelley y acentuó la compasión que le inspiraba una delicada víctima de la sociedad, la joven condesa tenía en marcha tres o



cuatro asuntos amorosos. La belleza de Emilia era de tipo clásico y recordó a Medwin (quien también la visitó con los Shelley) "la Musa griega del museo florentino". Según parece, sus ojos hacían pensar en el retrato de Beatrice Cenci.

La descripción del reducido aposento que ocupaba en el convento de Santa Ana presenta una celda austera, con ajuar mínimo y extraordinariamente sencillo, unos grabados baratos de tema religioso, una imagen de cera en una campana de cristal, y un espejo maltrecho.

El "pobre pájaro cautivo" inspiró en Shelley un sentimiento que—por lo menos en la traducción poética que nos brinda *Epipschidion*—coincide bastante con la definición stendhaliana del amor. Fue como una alucinación, una locura deliciosa a veces, pero más a menudo dolorosa. "En ocasiones veo a Emilia—escribió Shelley a Claire Clairmont en 16 de enero de 1821—y, tanto si su presencia me es motivo de sufrimiento como de gozo, en ambas cosas me es contrario el hado. Su sino me interesa profundamente, pero este interés no puede ejercer en él ningún influjo. Con todo, no se muestra ella insensible a mi simpatía, y la considera un alivio. Todo el consuelo que recibe ella de mi afecto es un consuelo que yo pierdo." Tras referirse a los celos que atormentaban a Mary, esposa de Shelley, en la misma carta el poeta precisaba "que no existe razón alguna para temer que en ello se mezcle eso que llamáis *amor*. La estima que me merece el talento de Emilia aumenta cada día. Su naturaleza moral es bella, aunque no logre sobreponerse a las circunstancias; pero la considero tierna y fiel—y esto es algo siempre".

La correspondencia de Shelley revela, pues, que, en medio de los ensueños tan exaltadamente reflejados en los versos de *Epipsychidion*, el poeta no tenía del todo adormecidas sus facultades críticas. Esta car-

ta evalúa el temple moral de Emilia y formula acerca de él algunas reservas; la deliciosa y dolorosa locura no había invadido enteramente el ánimo de Shelley. Y, tras cristalizar en el poema, los sueños se disiparon. "Cuando lo hubo escrito—comenta Blunden—y dejó a un lado ciertos razonamientos poéticos y contactos espirituales relacionados con el tema, la exaltación de Shelley se hundió de pronto. El poeta se vio a sí mismo como uno de los necios de su época. La pobrecita Emilia era una muchacha a la que no faltaba su porción de flaqueza, volubilidad y monotonía femenina. ¿Cómo pudo transformarla atribuyéndole aquella suprema majestad de su poética Emily, que ejercía sobre el ánimo el poder de un hechizo? Envió el poema a Ollier para que lo imprimiese anónimamente y en edición limitada, y añadió esta explicación: "No ha de considerarse cosa mía; en cierto sentido, es el producto de una parte de mí que ya ha muerto." Pues había puesto al poema unas notas preliminares atribuyéndolo "a uno que había muerto en Florencia cuando se disponía a emprender el viaje hacia una de las más salvajes de las islas Sporadas".

Shelley visitó por primera vez a la condesa Viviani a comienzos de diciembre de 1820. El año siguiente, en septiembre, Emilia se casó, pero Shelley siguió considerándose como tutor suyo, como una especie de guardián espiritual. Su amistad se rompió definitivamente de modo inesperado. Aquella etérea visión reflejada en versos de fluida y clara música, la diosa que hacía enmudecer al viento más bravío, que era "como luz tornada amor", como un alba de vida elevándose sobre la larga noche del poeta, acudió a Shelley con una petición humana, demasiado humana: le pidió que le prestase dinero. Este, según los biógrafos, fue el motivo de la ruptura. Pero ya hemos visto que antes de publicarse el poema (Ollier

lo editó aquel mismo año 1821), se había desvanecido en el corazón de Shelley esa visión delicada, paradisiaca.

El poema recoge, pues, un simple espejismo como el que exaltó al doncel de *Alastor* en su soledad. ¡Pero qué espejismo irisado de flores y nubes, ceñido de músicas y mares de limpio azul, cruzado por aves exóticas y vehementes meteoros! Es uno de los poemas que comentan con más viveza los dos grandes temas de Shelley: la amarga depresión y el éxtasis. Una de las características de la poesía romántica es lo que llamó Ruskin "falacia patética", que atribuye a la Naturaleza los sentimientos humanos; Shelley aplica este recurso de modo nuevo y singular. Para evocar sus exaltaciones y angustias, el poeta se convierte a sí mismo en Naturaleza. Es una mar helada que ha perdido el aliento o un mundo rico de frutas, flores y fuerzas magnéticas. Raramente la pasión humana ha adoptado una forma tan estremecidamente cósmica como en los versos de *Epipsichydion*.

Si una niebla triste y un tono sombrío predominan en la primera parte del poema, la evocación de la isla del Egeo, clara y olorosa, llena de corzas y cervatillos, de plácidas majadas, de limoneros en flor, de ruiseñores y estrellas, es una de las páginas más finas y primaverales de toda la poesía romántica. En otros momentos de su obra canta Shelley este ensueño de una Edad de Oro, que exaltaron maravillosamente los antiguos profetas: los felices tiempos en que "el lobo vivirá con el cordero, y el leopardo dormirá junto al cabritillo". Pero en ningún otro poema ha pintado tan deliciosamente aquel paraíso. Como observan Grierson y Smith, la gema de *Epipsichydion* es la descripción de aquella isla perfecta en que se mezclan reminiscencias de la poesía pastoral con aspectos del paisaje italiano que eran ya familiares a Shelley.

## EMILY DICKINSON

**L**A poesía de Emily Dickinson incita a leer la biografía de su autora. Esos poemas breves, intensos y contradictorios nos enfrentan con un alma enigmática, con una extraña vida de mujer. Nos preguntamos: ¿cómo fue realmente? Entre las opuestas actitudes que su obra refleja, ¿cuáles son las que mejor revelan su profunda contextura? Si existe una poesía que no puede abordarse con el criterio puramente "textual" y antibiográfico que ha privado en ciertos sectores de la crítica contemporánea—especialmente en Norteamérica—, es ésta la poesía de Emily Dickinson. Así lo ha recordado su más reciente biógrafo, Thomas H. Johnson, al afirmar que la personalidad y la obra de la poetisa de Amherst sólo

pueden comprenderse situándolas en el contexto de su familia y del valle de Connecticut donde nació.

Amherst, en Nueva Inglaterra, tendría de cuatrocientas a quinientas familias al nacer allí Emily Elizabeth Dickinson en 10 de diciembre de 1830. La espaciosa y sólida casa de ladrillo, situada en la calle Mayor, fue construida por su abuelo. Aún se conserva entre sus viejos olmos y sus lilas, con el jardín donde la poetisa cortó los tulipanes o las ramitas de epigea que enviaba a sus amigos acompañando algún poema. Su padre fue prestigioso abogado y político, de ideas liberales en una época en que el partido republicano empezaba a adquirir popularidad. Emily sintió siempre por su padre un inquebrantable afecto, un respeto que bordeaba el miedo; pero Edward Dickinson no tuvo el carácter turbiamente despótico que algunos le atribuyeron, comparándolo con el padre de Elizabeth Barrett Browning.

La madre, Emily Norcross, fue "modesta, sumisa, de aficiones hogareñas y profundamente religiosa". Así como el padre tuvo un extraordinario influjo en el carácter de la poetisa (Johnson llega a afirmar que acaso fue la más importante entre las fuerzas que moldearon aquel singular espíritu), no parece que la madre influyese mucho en sus hijos, con los que, según confesó Emily, nunca llegó a tener verdadera intimidad. Sólo en sus últimos años, cuando quedó paralítica y requirió los constantes cuidados de Emily, se intensificó el afecto; y, como nos dice la poetisa en frase que recuerda a Rilke, "cultivada por la pena hasta la ternura, murió siendo más madre que si hubiese muerto antes".

Con su hermano Austin tuvo la escritora una evidente afinidad espiritual. Fue, entre sus allegados, quien mejor comprendió las excentricidades que tanto contribuyeron a la leyenda surgida en torno a la vida de Emily Dickinson. Esta y su hermana Lavinia estu-

vieron también muy unidas. Cuando la poetisa deseaba apartar de sí a los visitantes, al acentuarse en su madurez la tendencia a la soledad, Lavinia fue su eficaz escudo: "se irguió, agresiva, entre Emily y el mundo". Pero, en el círculo familiar, quien más supo de la poesía de Emily Dickinson fue su cuñada Susan Gilbert. Era su confidente, y llegó a pedirle consejo cuando escribía uno de sus mejores poemas: *Safe in their alabaster chambers* (1861).

Emily Dickinson estudió en la Academia de Amherst y luego en el seminario femenino del Mount Holyoke. En éste se profesaba el más estricto calvinismo; sólo eran admitidos en la secta quienes podían ofrecer convincentes pruebas de su "conversión". No debía de ser cosa fácil, como observa Johnson, puesto que, según la doctrina de los puritanos, nadie puede saber a ciencia cierta si ha sido o no elegido. Emily fue la única en su familia que se negó a abrazar la fe de aquellos antepasados suyos que, en el siglo XVII, establecieron una teocracia en la bahía de Massachusetts.

Su negativa debió de atormentarla algunas veces. Se conserva una carta suya dirigida a su amiga Jane Humphrey en la que dice: "Reza, mientras los otros duermen, para que se me tienda la mano que me guíe". El sentimiento religioso de Emily Dickinson pugnó en más de una ocasión con una tendencia al escepticismo y a la duda. Esta es una de las contradicciones que perduraron en su espíritu; a ella me referiré más adelante.

Tras el período de su formación escolar, la poetisa fue iniciada en el amor a las letras por un joven abogado que ayudaba a su padre. Se llamaba Benjamin Franklin Newton. Era, como dijo ella, su "gentil pero grave preceptor", y fue sin duda Newton quien familiarizó a Emily Dickinson con las obras de Emerson. El influjo de Newton puede situarse en los años 1848-1853, precisamente cuando la poetisa firmaba *Emilie*

en vez de Emily; en este afrancesamiento del nombre, Richard Chase ha visto un primer síntoma de consciente diferenciación y un afán de emancipación intelectual y de emocionantes aventuras del espíritu.

En la primavera de 1854, Emily Dickinson conoció al pastor presbiteriano Charles Wadsworth, de quien se enamoró (tal es, por lo menos, la opinión de los más recientes críticos y biógrafos, fundada en el testimonio de los poemas). Wadsworth le llevaba diecisiete años y estaba casado; pero fue un amor platónico, "una compenetración espiritual y una profunda simpatía que los unió allende el tiempo y el espacio". Es seguro que Wadsworth y Emily Dickinson sólo se vieron tres o cuatro veces en su vida. Este afecto, que la poetisa denominó en 1882, muerto ya Wadsworth, "una intimidad de muchos años con el amado clérigo", tuvo un influjo decisivo en la obra poética de Emily Dickinson. Aunque el pastor presbiteriano fue, al parecer, más bien jovial en su trato íntimo, ella lo veía románticamente como "una gema oscura nacida en turbias aguas". Tuvo para la poetisa—ha observado Chase—un prestigio de figura mítica destacándose en la vulgaridad provinciana de los estudiantes, hombres de negocios y juristas que formaban su mundo habitual.

En 1858, Emily Dickinson empezó a reunir en pliegos cuidadosamente cosidos, copias revisadas de sus composiciones. Los años 1861 y 1862 fueron de gran intensidad creadora. Cuando Wadsworth aceptó en el año 1861 el nombramiento de pastor de la Calvary Church de San Francisco, Emily sintió sin duda una indecible amargura: la distancia era terrible, dados los medios de comunicación de aquellos tiempos. Fue entonces cuando empezó a vestir de blanco, adoptando lo que llamó "su blanca elección" y recluyéndose cada vez más en la intimidad del hogar.

En 15 de abril de 1862, Emily Dickinson inició su

correspondencia con el periodista y crítico literario Thomas Wentworth Higginson, a quien llamó en sus cartas "mi amigo más seguro". Higginson no consideró dignos de publicarse los poemas que le envió ella preguntándole si eran cosa viva, si "respiraban"; pero se sintió, como puntualiza Johnson, fascinado y perplejo. Una larga serie de cartas siguió a aquella primera consulta. La poetisa se dirigió siempre al crítico como a un maestro, pero no siempre aceptó sus consejos. Cuando le recomendó que prescindiera de la rima, pues tan a menudo la usaba en forma deficiente, ella contestó que "no podía dejar los cascabeles que con su tintineo le daban ánimo en el camino". Aunque Higginson nunca llegó a valorar justamente la poesía de aquella enigmática muchacha provinciana, en un artículo publicado en 1891 en la revista *Atlantic* confesó su incomprensión. Pero, por otra parte, dio una prueba de agudeza al afirmar que Emily Dickinson había abrigado la esperanza (frustrada siempre) de que Higginson "podría ayudarla a resolver el abstruso problema de la vida".

El 16 de agosto de 1870, Higginson hizo a los Dickinson su primera visita, que nos valió la única descripción que poseemos de una conversación con Emily Dickinson. Higginson se refirió también al aspecto físico de la poetisa, que se había descrito a sí misma ocho años antes, cuando el crítico, cruzadas ya algunas cartas, le pidió una fotografía. "No tengo ahora ningún retrato—le contestó ella—, pero soy pequeña como el reyezuelo y tengo el cabello rebelde como el caparazón de las castañas, y los ojos como el jerez que el huésped deja en la copa." Higginson, tras su primera visita, atestigua la verdad de estas pinceladas. "Se oyeron en el vestíbulo—dice—como los rápidos pasos de un niño, y entró suavemente una mujer menuda y sencilla, con el rostro encuadrado por dos graciosas ondas de pelo rojizo... Vestía un traje de piqué



blanco, muy simple y de exquisita limpieza, y un chal de malla azul. Se acercó a mí llevando dos lirios, que con ademán infantil me puso en la mano, diciendo en voz baja y casi sin aliento: "Estos son los que me presentan". Y añadió en un susurro: "Perdóneme si estoy asustada; nunca veo a forasteros y apenas sé lo que me digo". Pero lo cierto es—añade Higginson—que no tardó en charlar y lo hizo luego casi continuamente".

Al recordar, veinte años después, aquella entrevista, el visitante dice que encontró a Emily Dickinson demasiado enigmática para poder definirla con sólo una hora de conversación. Temió que un exceso de preguntas la hicieran replegarse en una desconfiada reserva. "Sólo podía—concluye—quedarme sentado y observar atentamente, como solemos hacer en el bosque."

Helen Jackson, la única entre los contemporáneos que supo apreciar el alto valor de la poesía de Emily Dickinson, registró en una carta la extremada palidez de la poetisa y la levedad de su mano. "Me sentía—le escribe a ella recordando una reciente entrevista—como un buey enorme que estuviese charlando con una blanca falena."

En 3 de diciembre de 1873, Higginson le hizo su segunda y última visita. Pocos días después, el crítico escribió a sus hermanas contándoles la entrevista con "su excéntrica poetisa", que también apareció esta vez precedida de un tímido heraldo vegetal. "Entró como deslizándose—dice—, con traje blanco, llevando en la mano una *Daphne odora* que reservaba para mí, y me dijo, casi sin aliento: "¿Cuánto tiempo va a quedarse usted?" Esta dramatización de sus salidas era característica.

El padre de Emily Dickinson murió al siguiente año y en 1875 quedó paralítica su madre. En el verano de 1880, Wadsworth visitó a la poetisa por última vez: habían transcurrido veinte años desde que el clérigo

hizo su primer viaje a Amherst para ver a los Dickinson; no existen documentos que demuestren otras visitas de Wadsworth al hogar de Emily. En abril de 1882 murió Wadsworth. Sólo se conserva una de las cartas cruzadas entre él y la escritora; en cambio, los amores tardíos de Emily Dickinson con el juez Lord, que fue amigo de su padre, se reflejan en diversas cartas y borradores.

En noviembre de 1882 murió la madre de la poetisa; Otis P. Lord, en marzo de 1884. Aquel mismo año, en junio, Emily Dickinson sufrió un gran decaimiento nervioso y desde entonces fue empeorando su salud. En los últimos tiempos apenas salía de casa. Cuidaba a su madre, cultivaba el jardín, escribía versos y solía buscar la compañía de los niños. En noviembre de 1885 se agravó su estado, pero aún vivió hasta el 15 de mayo de 1886. Poco antes de morir escribió a sus primas Loo y Fanny Norcross este breve mensaje: "Little Cousins — Called back". ("Primitas: me piden que regrese.")

Higginson asistió a las honras fúnebres, que describe así en su dietario: "Voy a Amherst para el entierro de esa extraña criatura, Emily Dickinson. El paisaje, exquisito; un día perfecto; la casa y sus alrededores tenían un aire singular, fino y raro, como si fuese una "Casa de Usher" más santa y elevada... En el rostro de Emily había resurgido maravillosamente la juventud..., ni un solo cabello gris, ni una arruga; y había una cumplida paz en la hermosa frente... He leído un poema de Emily Brontë. ¡Cuántos se han ido ya, entre los que más me interesaron!"

\* \* \*

Es imposible abstraer de la poesía de Emily Dickinson un sistema coherente de ideas, no sólo por su poca inclinación a la especulación sistemática, sino porque

osciló a menudo entre actitudes opuestas. Ya hemos visto que su profundo sentido religioso se vio asaltado una y otra vez por la duda. Escribió algunos poemas de una terrible irreverencia y otros que podría firmar el cristiano más acendrado y humilde; pocos poetas han cantado tan reiterada y bellamente como Emily Dickinson el dogma de la resurrección de la carne. Cuando surgía la duda en su espíritu, no creo que le fuese siempre motivo de amargura, como ocurre a los que sienten nublar su fe. A juzgar por alguno de sus poemas, llegó a gozarse en la incertidumbre, con un gusto pueril del enigma. En otros, sin embargo, proclama una fe inequívoca. La muerte es para ella el “pequeño milagro que nos devuelve al hogar”, es la “atención extática” a la vida futura; Emily Dickinson ve el Cielo tan claramente como si lo contemplase en un mapa :

*Yet certain am I of the spot  
As if the chart were given.*

Los biógrafos han señalado la sorprendente vitalidad de esta escritora, pese a su palidez de blanca falena y a su tendencia, sin duda algo morbosa, a la soledad. Cuando en cierta ocasión le preguntaron por qué no le gustaba recorrer el mundo, dijo que el hecho de existir ya le bastaba. Todo el tremendo drama de la existencia se desplegaba para ella en su estancia, en su jardín y en su alma. Fue la suya una vida externamente monótona, pero de una rara intensidad; a veces he pensado que almas así han vivido tan plenamente como los grandes hombres de acción que forjaron la Historia. Junto a las colinas de Amherst, paseando bajo los olmos del jardín o escribiendo en su dormitorio—entre la estufa “Franklin” y los tiestos con jacintos—, Emily Dickinson meditó las cosas últimas, se embriagó de misterio y dio un inolvidable perfil poético a “esta breve tragedia de

la carne". Su poesía y su vida podrían llevar por lema aquellas palabras que escribió Napoleón en su *Itinerario* el 5 de abril de 1796: "Y nosotros, ¿qué somos? ¿Qué flúido mágico nos circunda, y esconde lo que más nos importa saber? Pasamos, vivimos y morimos en medio de lo maravilloso..."

En su penetrante biografía crítica, Richard Chase ha estudiado la relación de Emily Dickinson con su tiempo, mostrando cómo, a pesar de su disentimiento, la vida norteamericana de mediados del siglo pasado dejó una profunda huella en la obra de esta poetisa. El sentimiento popular de la época era una forma desvaída de dos fenómenos culturales: el puritanismo de Nueva Inglaterra y el romanticismo. A ellos añade Chase el trascendentalismo del siglo XIX al señalar la triple raíz de esta poesía admirable y contradictoria.

La contradicción deriva también, como ya hemos visto, de aquel singular espíritu de mujer, hecho de serenidad y de angustia, inclinado a una constante contemplación de la muerte y ardiendo al mismo tiempo en un vivo afán de inmortalidad. Su poesía es la poesía del sufrimiento y del miedo. "Canto—escribió a Higginson—como lo hace el niño al pasar junto al camposanto: porque estoy asustada." Pero no sólo inspiró sus versos la angustia. Es a menudo una poesía de júbilo, de asombro, de esperanza y de éxtasis.

Johnson, al estudiar el estilo de Emily Dickinson, ha demostrado que la forma de sus poemas es más deliberada y perfecta de lo que creyeron sus contemporáneos y aun algunos críticos de hoy. Su diversidad de rimas—incluyendo las rimas "suspensas"—no es, según Johnson, fruto de una negligencia formal, sino recurso sabiamente adaptado a las exigencias íntimas, esenciales del poema. Aunque el paciente estudio de Johnson tal vez exagera un poco la consciencia artística de Emily Dickinson, es innegable que en sus me-

jores composiciones la emoción moldea certeramente la forma. Entonces ocurre lo que definió Emerson: el pensamiento poético "es tan apasionado y tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, posee una arquitectura propia y adorna la naturaleza con una cosa nueva". En sus mejores momentos, la poetisa norteamericana admite comparación con los líricos más preclaros.

## POE, VISTO POR LINDSAY

**E**L autor de *El Poseso* no ha pretendido descubrir nuevos datos acerca de Poe, sino interpretar los ya existentes y confrontar críticamente las conclusiones de los demás biógrafos. Con razón afirma que la investigación sólo puede rendir en este campo escasos frutos, pues durante la larga pugna entre los amigos y los adversarios de Poe ya logró reunirse una documentación amplísima.

Lindsay ve en la vida de Edgar Allan Poe la misma fatalidad trágica que hallamos en su obra. "Casi desde su nacimiento—dice—su vida bien pudo haber sido el fruto de su imaginación, ajustándose a un desarrollo similar al de sus relatos." Es cierto que, ya desde su infancia, conoció terribles amarguras. La muerte

de seres queridos ensombreció pronto su corazón; soportó privaciones y humillaciones que habían de ser más dolorosas para quien poseía la susceptible altivez de las gentes del Sur, pero es una simplificación excesiva afirmar que "el fracaso acompañó a todos sus esfuerzos". Aunque Poe tuvo muchos contratiempos, conoció también períodos de felicidad y saboreó la gloria. Idolo de su época, se pavoneó por los salones con su levita azul, su cuello de cadete y su negra corbata. Como dice Lindsay, "fue famoso, respetado y contemplado con azoramiento por las delicadas damas".

En realidad, la vida de Poe, aunque predomine en ella el elemento sombrío, fue una tragicomedia. Sus galanteos tienen a menudo un perfil de acusada comicidad, son una extraña mezcla de idealismo romántico y de frío cálculo. La época tendía a una sentimentalidad que bordeaba a veces el ridículo, y ese matiz se refleja también en los ademanes teatrales y las apasionadas cartas de Poe. "Os deteníais—escribió a la señora Whitman—apoyando una mano en el respaldo de la silla, mientras el estremecimiento natural producido por el contacto se transmitía por la madera hasta mi corazón." Palabras con marcadísimo sabor de época, muy adecuadas para conmover a la atolondrada dama que parecía flotar en sueños más que caminar, con el espíritu dulcemente enturbiado por el frecuente uso del éter.

Pero, como afirma el biógrafo, tras la conducta melodramática de Poe a veces se escondía también la verdad. En ocasiones su ampulosa teatralidad tuvo un desenlace cómico, como ocurrió con el duelo frustrado entre el autor de *The Raven* y John M. Daniel, cuando "pronto se disipó el virginiano honor de Poe" al ver dos enormes pistolas en la mesa del ofensor. Pero el elemento trágico fue otras veces real, y la máscara y el rostro llegaron a confundirse. Al recibir

de la señora Whitman una carta desalentadora, "tras una interminable y horrible noche de desesperación" —como escribió a Annie Richmond—, Poe decidió suicidarse; y lo cierto es que su idea no quedó en simple proyecto, pues ingirió una tremenda dosis de láudano. Así, con elementos discordes, se tejió la tragicomedia del poeta, a quien Lindsay llama "trágico bufón del destino". Pero su vida nos deja una impresión final de piedad. Vemos a Poe como un personaje inerme, abatido por "esa fiebre llamada vida" a pesar de su orgullo byroniano y de sus desaforadas jactancias, que adquirieron al fin el hiperbólico perfil de la megalomanía. Este aspecto casi se nos olvida y vemos a Edgar Allan Poe tal como lo describió la señora Oake Smith, con "esa expresión interrogativa propia de los niños, con un matiz de ansiedad, de pavor y tristeza en sus grandes ojos claros".

Según Lindsay, el atormentado anhelo que precipitó a Poe hacia la muerte fue también la fuente principal de su genialidad. Una anécdota de cuando estaba en el cuartel indica claramente que ya entonces sentía Poe ese placer de lo macabro, horrible y brutal que daría a su obra una extraña grandeza. Lindsay opina que la bebida y los estupefacientes sirvieron de válvula de escape al atormentado escritor: al aligerar la insoportable presión de su espíritu, hicieron posible esa alucinante creación literaria. La dipsomanía era, pues, según Lindsay, sólo una defensa contra formas más temibles de desequilibrio mental. Pero los psiquiatras dirían quizá que vino a agravarlas.

Algunos biógrafos de Poe tienden a confundir la genialidad con la dolencia, y uno de ellos pudo escribir en 1911: "La génie, ici, c'est la maladie; la force de Poe c'est son mal." Pero no deberá hablarse de identidad, sino de relación profunda. "Con el material de su infierno creó un puñado de obras maestras", dice Lindsay resumiendo su equilibrada valo-



ración crítica. En rigor, el talento literario de Poe se afirma precisamente al modelar esa ardiente materia de su angustia, de sus impulsos necrófilos y de su sadismo. Como dijo el mismo Lauvrière, el mérito de Poe estriba en haber descrito con arte extremadamente lúcido—dirigiéndose a quienes sólo han conocido las sendas trilladas de la existencia—ciertos inaccesibles confines de la humanidad enferma y angustiada.

...

...

...

ROBERT BROWNING  
Y ELIZABETH BARRETT

LA película de Norma Shearer y el delicioso libro de Virginia Woolf sobre *Flush*, el perrito que acompañó a "Miss Ba" en sus tedios de inválida y en los soleados días de Pisa y de Florencia, coincidieron en actualizar, para una gran masa de público que no las conocía, las incidencias de la vida de Robert Browning y Elizabeth Barrett. Tanto la película como el libro evocaban la vida pulcra, encortinada, rígidamente convencional, de la Inglaterra de la reina Victoria. Louis Gillet, autor de un delicioso prólogo a la versión francesa del libro de Virginia Woolf (Librairie Stock, París, 1935), ve una alegoría de aquella Inglaterra victoriana en el perro protagonista, "pequeña bola de fuego de apetitos e instintos, figura de la vida

elemental, captada poco a poco, domesticada, desabrida de tanto educarla, convertida en un perro civilizado, un perro de salón". Y en la liberación que representó para *Flush* el viaje a Italia, donde el animalito pudo volver a la vida de la naturaleza y del instinto, despreciando prejuicios de *pedigree* y refinamientos de perro alimentado con golosinas, Gillet entrevé "la imagen del alma inglesa, que por fin se libera del largo impedimento de una educación artificial y puritana". El prologuista celebra este retorno del pequeño fuego fatuo, del ser de llama y de deseo "renaciendo bajo el apagavelas de la longeva Viuda"; pero más de un espíritu ponderado lamentará el paso de un extremo al otro que se observa en ciertos sectores de la Inglaterra actual y considerará excesivo el contraste entre el puritanismo del siglo XIX y la obsesión por la vida instintiva y elemental que caracteriza a un D. H. Lawrence o a un Havelock Ellis.

No todo era metódico, gris y convencional en la época victoriana, como pretenden hacernos creer algunos críticos. Un período literario en que florecieron poetas como Francis Thompson, Robert Browning y Elizabeth Barrett no puede calificarse de excesivamente monótono y almibarado. Si en Thompson hallamos una imaginación tumultuosa y una musicalidad abundante, un enajenamiento lírico que lo emparenta con el Claudel de las *Cinq Grandes Odes*, la poesía de Browning es de una vitalidad y una diversidad no menos sorprendentes, vigoroso bloque de intelecto, de vívida y abrupta psicología, surcado por mil venas de puro lirismo; y los versos de Miss Barrett (de quien se ha dicho que hizo por la poesía moderna lo que Charlotte Brontë por la novela, esto es, expresar con bella sensibilidad, con fuerza y pasión, el punto de vista femenino) contienen un impulso, una sinceridad y un espíritu de noble osadía que contrastan con

el tono mesurado y convencional atribuido a la época victoriana.

Basta hojear críticos como Edmund Gosse para ver hasta qué punto era extraño al espíritu de la época lo que él llama ora “tumulto armonioso”, ora “histórica violencia” de los versos de Miss Barrett. Nacida a la sombra de los grandes románticos, la poesía de Elizabeth, aunque en un principio revela las ansias de evasión y de soñador recogimiento que caracterizaron con frecuencia a sus inmediatos predecesores, aunque nos habla de una isla

*ondeante de arboledas:  
tilos, mirtos con bayas de púrpura.  
acacias que bebían el postrer  
rocío de la noche, con lánguida copa;  
y olivares verde pálido, cuyo follaje  
parece el más apropiado para el sueño*

en su largo poema *Aurora Leigh* (1856), que, en opinión de la propia autora, es la más madura de sus obras—“en la que he expresado mis más altas convicciones sobre la Vida y el Arte”—, no teme enfrentarse con los problemas sociales de su época. Virginia Woolf, en una nota de *Flush*, recuerda que uno de los pasajes más destacados de *Aurora Leigh* es precisamente la descripción de un suburbio londinense. Hay en este pasaje una fuerza, una vibración dignas del propio Dickens. Pero, así como el autor de *Oliver Twist* tuvo múltiples ocasiones de observar los sórdidos *slums*, Miss Barrett sólo se acercó una vez a aquel mundo, tan diferente del apacible y pulquérrimo Wimpole Street, y, en realidad, sólo lo columbró desde un coche, mientras la fiel camarera Lilly le tiraba constantemente de la manga con irrefrenable azoramiento. Sin embargo, tal vez la misma brevedad de la visión concentró el dramatismo de su transposición literaria:

... Un niño enfermo, calenturiento,  
 que tenía en la flaca mano derecha y, jugando, pasábaselo  
 [a la izquierda,  
 un viejo botón de latón, en medio de una mancha de sol,  
 mofóse débilmente de mí mientras yo atravesaba  
 el desigual pavimento; entre tanto, una mujer, enrojecidos  
 de pintura los pronunciados pómulos, con el batin hecho  
 [jirones,  
 bucles ralos, oscilantes, y una boca plana y lasciva,  
 maldecía, en lo alto de una ventana, ora hacia dentro,  
 [ora hacia afuera.  
 A veces dirigíase a alguien en cama, otras contra mí se  
 [expresaba.  
 “¡Quieta os digo, madre! Seguramente como el perro ha-  
 [bréis muerto  
 cuando amanezca mañana. ¡Vaya!, veo que vais avan-  
 [zando,  
 bella dama, con esos malditos piececitos.  
 Veo que el rostro escondéis para que nadie lo vea,  
 ¡ni que fuera la bolsa, pardiez! ¿Qué os trae a estos ba-  
 [rrios,  
 señora mía? ¿Quisiérais hallar a mi galán,  
 que visita a su cariñosa paloma bajo el alero?  
 Ojalá pillaseis el cólera, con sus calambres y mil tem-  
 [blores,  
 y se os volviese al revés este vestido de aúpa, con los ve-  
 [los y demás zarandajas,  
 y vuestra blancura se tornase morada como la cara de un  
 [muerto...”  
 ... Pasé  
 demasiado aprisa y no pude verlo todo claramente... em-  
 [pujé  
 una puerta que había a un lado, pendiendo de un gozne,  
 y, sumergida en la oscuridad, subí a tientas  
 la larga, estrecha y fatigosa escalera, entre la rota baran-  
 [dilla  
 y la pared desconchada, de donde caían trozos de yeso,  
 sobresaltándome en la penumbra...

El tema a que me he referido otras veces al co-  
 mentar los poetas ingleses actuales, el problema de la  
 función e incluso de la licitud del arte en un mundo  
 donde aún no resplandece la justicia, fue también  
 abordado en los versos de *Aurora Leigh*. En este poe-

ma se plantea la pugna entre el espíritu del reformador social, henchido de emociones colectivas, y el recogido individualismo del artista. “¡Limpiad de las palabras Tuyo y Mío los surcos de la tierra—dice Aurora, la poetisa, a su primo Romney—y dejad una sola pradera verde para que los hombres jueguen a bochas, con graneros para todos!... ¿Qué sucedería, entonces, si los mortales no fuesen más grandes por el espíritu que todas sus prosperidades? ¿Qué sucedería, entonces, a menos que el artista mantuviese abiertos los caminos entre lo visible y lo invisible—irrumpiendo en medio de lo mejor de vuestras convenciones con lo mejor que él posee, ese expresable e imaginable mejor que Dios pone en sus labios para demostrar lo que excede a un tiempo a la imaginación y al lenguaje?” Aurora Leigh atribuye al artista una función social indispensable, si bien ésta implica para él un aislamiento y un ascetismo: la poetisa renuncia al tibio refugio del amor, a los hijos, al dulcísimo peso:

*¡Ay!, las cepas*

*que dan fruto sienten orgullo de inclinarse bajo su peso.*

*Erguida permanece la palmera en un reino de arena.*

Pero, al cabo, la pugna se resuelve en armonía. Es menester, reconoce Aurora, que la perfección del artista se fundamente en su perfección humana y en el deseo de servir a los hombres, no ya a distancia, sino mezclándose con ellos, aceptando el don común y la ordinaria medida:

*Habíame olvidado*

*de que ningún perfecto artista puede nacer*

*de mujer imperfecta. La flor sale de la raíz.*

Hay también en *Aurora Leigh* otro problema actualísimo, que ha preocupado a la poesía contemporánea desde que Marinetti volvió la espalda a las rosas y consagró su lira a los motores de explosión: el tema de la interpretación poética del mundo moderno. Elizabeth Barrett, olvidando tal vez en aquel momento

que también ella había escrito romances sobre pajes, caballeros y duquesas de antaño (*The Romaunt of the Page, Rhyme of the Duchess May*, etc.), y que su esposo buscaba con preferencia sus temas en lo que Chesterton denominó "los rincones de la historia" y se enamoraba de remotos trovadores como Sordello, de médicos o rabinos medievales y de obispos del Renacimiento, censura duramente la tendencia historicista de ciertos poetas que no saben discernir "el carácter y la gloria" de su tiempo y, obligando a su alma a retroceder quinientos años,

*pasan foso y puente levadizo, hacia el patio  
de algún castillo, oh, mas no para cantar a los sapos y  
que habitan en el foso (lo cual sería, en verdad, excu- [lagartos  
[sable),  
sino a algún caudillo de oscura tez, entre pastor y caba- [llero,  
o a alguna dama hermosa, entre tesoro y reina;  
tan muertos como muertos estarán casi todos los poemas  
compuestos con sus caballeriles huesos,  
lo cual no es de extrañar: pues es la muerte de la muerte [herencia.  
No: si aún hay espacio para los poetas en el mundo,  
ya un tanto demasiado frondoso (creo yo),  
su única tarea debe consistir en pintar el tiempo en que [viven,  
su tiempo y no el de Carlomagno...*

Cuando se publicó la correspondencia entre Browning y Elizabeth Barrett, al parecer muchos pusilánimes se escandalizaron, alegando que habría sido preferible conservar inédito el diálogo entre aquellos enamorados. Pero Chesterton, en su biografía de Browning, observó que el principal defecto de buena parte de las cartas de Browning y Elizabeth es una oscuridad inabordable: hay en ellas pasajes curiosamente impresionistas, guarnecidos de citas en griego, abundantes puntos suspensivos y alusiones e imágenes sólo comprensibles para ambos enamorados; es decir, que

“si cabe oponer alguna objeción a la publicación de estos pasajes—observa Chesterton—no es precisamente que nos revelen el amor de los Browning, sino, al contrario, que no nos lo revelan”. Y más adelante añade: “Si Browning y la señora Browning hubiesen querido que nadie se enterase de su mutuo enamoramiento, no habrían escrito ni publicado *One Word More* ni los *Sonnets from the Portuguese*”.

En efecto: si la composición que Browning dedicó a su mujer es un noble canto de amor, los sonetos de Elizabeth son uno de los documentos autobiográficos más transparentes de la poesía moderna. Fueron escritos en 1845, cuando Browning frecuentaba la casa de Wimpole Street (el 20 de mayo la visitó por vez primera). Tienen el ardor, la ternura de una pasión actual y viva; son un cálido viento que no ha pasado todavía por el apacible lago del recuerdo, aquella “remembranza en la calma” deseada por Wordsworth. Percibimos, en modo alguno veladas, las emociones de Elizabeth; vemos el marco de su aposento de inválida, de casi moribunda, donde irrumpió inesperadamente el tumulto del amor y la vida, esto es, Robert Browning con sus guantes amarillos. Más que ninguna carta de amor, estos sonetos revelan mil tiernos pormenores. Por ellos sabemos que Browning, en cierta ocasión, pidió a Elizabeth uno de sus rizos (y lo obtuvo); que el joven le llevaba flores “en verano y en invierno”; que Elizabeth reclamaba (cosa, al parecer, frecuente en ciertos enamorados) una larga reiteración de las palabras habituales: *I love you, I love you, I love you*, comparadas por Browning al monótono canto del cuclillo; y sabemos, sobre todo, el lugar preciso de los tres primeros besos de Robert. El primero, en los dedos:

*Una sortija de amatista  
no aparecería más patente a mi mirada  
que aquel primer beso ..*



El segundo distinguióse por una indecisión algo inexplicable en un hombre tan seguro de sí mismo como Robert, ya que, según puntualiza Miss Barrett,

*buscando la frente, no acertaba,  
deteniéndose en el cabello...*

Pero Elizabeth, lejos de censurar aquel ambiguo beso, le atribuye nobles virtudes consagrantes, lo califica de "amoroso crisma que, con santificante dulzura, precedió a la corona de amor". En cuanto al tercer beso, no cabe duda de que fue el menos victoriano:

*El tercero llegó sobre mis labios  
con perfecto atavío de púrpura...*

Las imágenes de los *Sonnets from the Portuguese* fueron mayormente tomadas del repertorio romántico: ángeles, laúdes, "formas místicas", tempestades y mares, pero casi siempre la pasión vivifica en ellas los viejos símbolos. Rara vez la autocontemplación apiadada, recurso frecuente entre los románticos, se manifiesta con aquella teatralidad que malogra los primeros versos del Soneto V:

*Levanto solemnemente mi grávido corazón  
como levantó Electra la urna sepulcral  
y clavando en ti la mirada, esparzo  
a tus pies las cenizas...*

Los primeros sonetos insisten en una actitud de humildad, subrayan la superioridad del amado como poeta (en este caso no se da el menor asomo de *jalousie de métier*); con exaltadas imágenes, lo llaman "huésped de reinas" y "corazón principesco", y alude a la música de Browning, que brota a las puertas de su amada "con cadencias de dorada plenitud". En cambio, Elizabeth se presenta a sí misma como una cantora insignificante y melancólica:

*¿Qué conseguirás con verme  
por la enrejada mirilla, a mí, pobre*

*cantora, cansada, errabunda, que canta  
en la oscuridad, en un ciprés reclinada?*

*El crisma está sobre tu cabeza, en la mía sólo hay rocío.  
o bien valiéndose de un realismo más vivo aún:*

*Mira mi rota ventana; en el techo  
anidan los murciélagos y las lechuzas.  
Canta mi grillo cerca de tu mandolina...*

Esta actitud de autodesvalorización es, en realidad, una evidente coquetería, ya que en aquella época era mucho más famosa Elizabeth que Robert Browning, a quien se refería la gente llamándolo "el que se ha casado con Elizabeth Barrett", pese a que el escritor había publicado ya por entonces *Paracelsus*, *Sordello*, buena parte de sus dramas y, sobre todo, el maravilloso *Pippa passes*.

Pero no sólo hay símbolos románticos en los sonetos de "Miss Ba": contienen nobles resonancias de Shakespeare y una especie de dulzura italiana que aparece en versos como este:

*Cual uno que está en el asfódelo sin rocío...*

Y encierran, sobre todo, un tesoro de imágenes directas, vivas y personales, que no visten al sentimiento como un rígido damasco, sino que se adhieren a él tiernamente como una hiedra:

*Todo cuanto hago  
y sueño te contiene, como el vino  
conserva el sabor de las uvas...*

O bien:

*Amado, ¿de qué voy a servirte?  
¿Seré esperanza para cantar a tu vera? ¿O bien un bello  
recuerdo triste que con tus cantos se confunda?  
¿La sombra de una palmera o la de un pino?...*

Pero no todo, en los sonetos de Miss Barrett, tiende a este dulce abandono; un viento helado pasa, a veces, entre aquel tranquilo ardor. La poetisa ve al amor como una flor amenazada, de perfume breve e inseguro; y entonces las propias imágenes cobran

una extraña precisión, no lejana del realismo de ciertos poetas actuales :

*Los blancos dientes de Polifemo*

*resbalan por la nuez, si, por los frecuentes aguaceros,  
la cáscara es demasiado lisa; y no se requeriría tanto  
para trocar en odio eso llamado amor,  
o en olvido...*

## RILKE

Esta unidad de correspondencia es, en realidad, una evidente coherencia, ya que en aquella época era mucho más famoso Klugebach que Robert Browning, a quien se refería la poeta alemana "el que se ha casado con Elizabeth Barrett", pero a que el escritor había publicado ya por entonces *Paracelsus*, *Sordello*, *Travesía por el desierto*, y, sobre todo, el maravilloso *Piopo* parvo.

Para no sólo hay símbolos románticos en los poemas de "Wien III" (contienen incluso resonancias de Schopenhauer y una especie de idealismo italiano que aparece en varias cartas más).

### I. CARTAS

LA selección ofrecida por la Librairie Stock permite adivinar la compleja riqueza de la correspondencia rilkeana, que el poeta cincelaba con el mismo amor e idéntico rigor con que creó sus cuentos y poemas. Como es sabido, se proponía establecer una ecuación de nivel literario entre sus cartas y sus libros. La correspondencia del gran poeta de las *Elegías de Duino*, uno de los espíritus más lúcidos y penetrantes de la Europa contemporánea, habría constituido siempre un documento precioso, aunque Rilke no la hubiese enriquecido con una sustancia espiritual tan trabajada; pero el grado realmente extraordinario de consciencia y de fervor que puso en ella confiere a estas cartas un valor único.

En las del ciclo que comentamos se viven las primeras etapas del desarrollo artístico y vital de Rilke: el período de convivencia con el grupo de Worpswede, las estancias en París, en Italia, Suecia y Alemania, y, sobre todo, la larga y fecunda amistad con Rodin, llamada a transformar las tendencias errantes de Rilke—hijas, quizá, de Rusia, donde el poeta pasó dos temporadas, y más o menos influidas por el clima estético del “fin de siglo”—en un concepto riguroso y objetivo de la obra de arte, que emparenta la poesía “con las realidades que nacen del trabajo manual”. Este concepto de la labor paciente y la dócil sumisión a las cosas externas es el *leit-motiv* de las cartas escritas bajo la sugestión rodiniana: Rilke postula una especie de identidad entre la inspiración y la técnica, un estrecho lazo entre las “intuiciones últimas” del artista y su trabajo oscuro y tenaz. “Esta obra—dice refiriéndose al escultor de Meudon—ha surgido de las manos de un obrero, y su autor puede negar la inspiración: no necesita que ésta acuda a él, porque ya se halla en él noche y día. Nace bajo cada una de sus miradas...”

A lo largo de estas cartas encontramos rastros de la pugna entre la inclinación romántica a un ensueño dulce pero estéril, y el ansia de sumirse en una tarea rigurosa y fructífera. “Observar con calma, con gozo—escribía en 1907—, no permitir que nos desvíen de lo que es menester crear. ¡Ah! No guardar en la memoria aquellas horas de ocio que en el recuerdo tanto nos hechizan. Recuerdos de horas tranquilas, recuerdos de complacencias en nosotros mismos. Ecos de horas pasadas contemplando viejos grabados o leyendo novelas. Remembranzas amontonadas desde la infancia: amplios continentes de vida se pierden así, hasta el extremo de que nada podemos decir de ellos por temor a sucumbir de nuevo a su molicie”. Y antes (1905) había escrito a Arthur Holitscher: “Traba-

jar y envejecer: he aquí lo que espera de nosotros la vida”.

En su fervor de ascetismo artístico, en ocasiones Rilke parece deshumanizarse. No nos escandaliza mucho verle observar con complacencia que en el espíritu de Rodin los “rumores del hogar” ocupaban un lugar secundario y que su vida cotidiana y los seres que la constituían eran “un valle abandonado”; ni tampoco el entusiasmo con que admiraba el renunciamiento de Van Gogh, “ese dilecto apasionado en quien revive algo de San Francisco”, que todo lo abandonaba por la pintura; pero resulta un poco duro verle ensalzar a Cézanne cuando éste, no queriendo restar ni un solo día al arte, deseoso de permanecer siempre “sur le motif”, como él decía, negóse a asistir al sepelio de su propia madre. Rilke es, en este punto, un ejemplo típico de la inversión de valores que otorga al arte una categoría religiosa. Al parecer, los últimos años de su vida se ajustaron a la ascética idolátrica y deshumanizada que tanto admiraba en el pintor francés.

Los fragmentos del diario íntimo que figuran en este libro contienen unas divagaciones teológicas en las cuales se puntualiza la ambigua posición religiosa de Rilke. La observación de Saurat a propósito de Proust, esto es, que era a un tiempo un místico y un escéptico, puede aplicarse con mucha más justicia al autor del *Libro de horas*. La duda se desliza con paso frío en torno a su gran deseo de Dios; y—cosa rara, tratándose de espíritus tan distintos—las singulares ideas teológicas de Rilke, opuestas en casi todo a la tradición cristiana, coinciden con las de Bernard Shaw: enlazan la noción de Divinidad con la de evolución y de realidad imperfecta, de continua mudanza:

*¡Oh devenir de los devenires, ser siempre futuro...!*

Tan sólo en la euforia de la creación artística parece

hallar un inexpugnable refugio. Cuando alude a este punto, tanto en las cartas como en las poesías, la voz de Rilke nos llega conmovida por una sensación de absoluto, por aquella misma fe exagerada con que a menudo ensalzaron el arte los románticos y los simbolistas.

## II. AL MARGEN DE UNA BIOGRAFÍA CRÍTICA

He releído el penetrante estudio del profesor W. L. Graff *Rainer Maria Rilke: Creative Anguish of a Modern Poet* (Princeton University Press). Es una de las mejores interpretaciones publicadas en estos últimos años. Su método no se adapta a los principios de la crítica estrictamente textual, tan difundida en Norteamérica; sería difícil aplicarlos con provecho a un poeta cuyas creaciones están, como recuerda Graff, "enraizadas en su sangre". En realidad, y sin proponérselo, este sustancioso estudio que tan sagazmente señala los reflejos biográficos de la obra de Rilke, demuestra la insuficiencia de la "nueva crítica" (que ahora no resulta ya tan nueva) y la utilidad de un análisis literario que parta de la más matizada biografía.

El profesor Graff observa que esta base biográfica, tan necesaria para precisar lo que se ocultaba tras los estados de ánimo y los pensamientos de Rilke, se ha ampliado mucho en años recientes. Las relaciones que hasta hace poco sólo podían conjeturarse han logrado hoy amplia confirmación. Rilke afirmó que una obra de arte nada pierde de su esencia ni de su sentido por el hecho de que no podamos relacionarla con los sucesos y fechas de la vida de su autor, pero cuando se adentró en la obra de Trakl quiso informarse sobre la vida del poeta. Buscaba en la biografía un auxiliar del "secreto instinto que nos guía" al interpretar la creación de un artista. Tal ha sido el método del

profesor Graff. El cotejo de la obra con la vida logra en este denso libro admirables frutos.

A lo largo de su estudio, cita Graff libremente las palabras del poeta prescindiendo de la cronología. Ello obedece a su concepto del desarrollo "concéntrico" de Rilke. "Considerados retrospectivamente, los símbolos de su madurez—dice—a menudo ofrecen la mejor fórmula para caracterizar estados de ánimo que en fases anteriores no lograron cumplida expresión". Lo que el crítico se propuso es ajustar la composición de su estudio a la naturaleza insistente y cíclicamente difusiva de los temas rilkianos fundamentales. Ello implica, como reconoce el autor, ciertas redundancias al ampliarse gradualmente el círculo, revelando intrincadas relaciones y paralelismos que enlazan a veces el fin con el principio. Por eso ha dedicado especial atención a la niñez y la adolescencia del poeta. Si el libro de Graff es, principalmente, un sutil estudio de los grandes temas de Rilke y de sus metamorfosis y correspondencias, tampoco soslaya la cronología cuando de veras importa atenerse a ella. Y en el tono de este libro nada hay de esa indiscriminante exaltación admirativa que estropea ciertos ensayos sobre el poeta de los *Sonetos a Orfeo*. Graff se propuso—y lo ha logrado—dar a su estudio "lo que ha de ser base del clarividente elogio: perspectiva y verdad".

Muchos poetas son paradójicos, y Cleanth Brooks arguye, en un libro reciente, que la poesía lo es de por sí, pero ya es sabido que Rilke lo fue en grado sumo. Su vida y su obra son un amasijo de contradicciones. Hay en ellas polarizaciones diversas que originan una constante tensión: la más dramática es el conflicto entre la vida y el arte. Si ensombreció a menudo el alma de Rilke fue, en cambio, uno de sus más eficaces incentivos. Cristiana Osann, en su bella biografía crítica, dice que la conciliación entre la vida y el arte resultaba imposible para el poeta, que "se sintió a



veces insoportablemente atormentado por esta discordancia". La visión rilkiana exige del artista una separación de la común humanidad, una actitud de espectador ante el drama humano. Cierta atardecer otoñal, cuando el crepúsculo envolvía la estancia, el poeta dijo a Catalina Kippenberg: "Mi destino consiste en no tenerlo." Pero, aunque estuvo convencido de que el artista ha de sacrificarlo todo a su obra, deseaba ardientemente lo humano. Y cuando se apartó de su ascesis vocacional y cedió a la necesidad de unos lazos humanos, "al cálido sentimiento de *pertenecer*", como dice Graff, siempre resultó de ello un desastre para el poeta y para los demás. "No habito en sitio alguno, sino en el mundo—escribió Rilke a Elisabeth Dorotea Klossowska—: el de las estrellas y el gran viento." Es una nueva versión del aislamiento romántico. También Keats dijo que su mujer y sus hijos eran el viento y las estrellas.

Graff observa que Rilke no quiso resolver en armonía ninguna de sus íntimas contradicciones porque, al hacerlo, hubiera eliminado la tensión que era indispensable a su obra. Se negó a practicar el psicoanálisis para no perder con ello las plateadas escamas de la niñez, pues habría de usarlas para sus "invenciones y sentimientos" y "si fuese preciso, para hacer con ellas monstruos". La función creadora llegó a convertirse en su principal preocupación, y gradualmente el poeta lo sacrificó todo a su "daimon". En rigor, toda su vida fue un continuo y anhelante vagabundeo en busca del lugar y el ambiente que brindaría a su inspiración oportunidades más favorables y llegó a convertir ciertos países que visitó, como Rusia e Italia, en "ramas de su consciencia creadora". "El arte—precisa Graff—fue para Rilke la suprema consumación de la existencia, la justificación última y el objetivo de la creación".

La idea rilkiana de Dios deriva de esta desorbitada

valoración de la poesía y del arte. Como indica el crítico, el concepto rilkiano tiene en este punto gran semejanza con el de Nietzsche: la función del artista es crear a Dios, un Dios que va haciéndose eternamente. "La religión de Rilke—concluye Graff—es el arte, que por doquier y en todo tiempo crea el perfil de una futura Divinidad." Y aquí alcanzamos el meollo de una de las grandes paradojas de Rilke. Este suave poeta de los humildes y los pobres, que más de una vez expresó su entusiasmo por el Santo de Umbría—al que llamó "pardo hermano de los ruiseñores de Dios"—, ocultaba en sí una densa y sombría veta de orgullo. Su concepto de Dios—en gran parte de su obra—no es sólo absolutamente contrario al de la tradición cristiana, sino que contradice la más generalizada concepción humana del Creador. No es ya, para él, Creador, sino creado; no un Ser eterno y perfecto, sino incompleto y "siempre futuro". Es una tremenda inversión, cuya crudeza queda acaso algo paliada en las metáforas de sus versos y en su música segura y envolvente, pero que estalla en expresiones blasfematorias como las de su *Dietario florentino*, cuando revela que aborrece la divina Paternidad y dice, nietzscheanamente, refiriéndose al Creador: "Ha de morir, pues queremos ser padres nosotros". Es, pues, una simple expresión de envidia ante la acción creadora que el "Dios heredado" de la infancia católica de Rilke tiene como uno de sus atributos. Y con razón comenta Graff que esta envidia rilkiana es tan auténtica como la que el monje de su *Libro de horas* atribuye a Miguel Ángel.

La posición anticristiana de Rilke, reveladora, como dice el crítico, de un "ilimitado orgullo", se refleja también en su negativa a admitir cualquier mediación o redención teológica. "Para él, el único y auténtico mediador entre el hombre y Dios es el artista". La única humildad que conoció Rilke consistió en su sometimiento a las íntimas leyes del arte. Ante el "dai-

mon" fue de veras humilde y paciente. Rilke es uno de los poetas cuyo ritmo creador recuerda analógicamente—en esta baja y profana esfera—el alternar de la amarga aridez y la jubilosa iluminación de los místicos. Algunas de sus mejores composiciones le fueron "dictadas" tras un largo período de vana y dolorosa espera; entonces, como dice él mismo, "subía por sus versos sin cansarse, como por unos peldaños", y la obra "le envolvía enteramente como una ola". Así escribió el *Libro de Horas*, las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. Por sus numerosos comentarios acerca de su método de composición—en cartas, dietarios y en los mismos poemas—, Rilke brinda una amplia materia para el estudio de la intuición creadora. El profesor Graff nos recuerda que en la obra de Rilke, como en la de todo artista, hubo inspiración y labor: pero ésta no era la labor prevista y deseada por el poeta. Surgía, dijo él en una carta, "como una erupción entre el abatimiento de las íntimas dislocaciones". Graff señala que en el volumen recientemente publicado, *Gedichte*, 1906-26, las versiones truncadas o revisadas de ciertos poemas revelan la interdependencia de la inspiración y el esfuerzo.

Al estudiar las diversas energías que concurrieron en la obra rilkiana, señala el crítico un "desarrollo en espiral", un esfuerzo por dominar las fuerzas centrífugas de un genio abundantemente creador, pero vulnerable. Habla de las vallas que erigió Rilke para contener su exuberante inspiración y crear una poesía densa, pero ceñida, voluntaria y antitética a la verdadera esencia del poeta, y de alcanzar luego, en un plano superior, el equilibrio entre sus mágicas riquezas y su disciplina. "Esta evolución—precisa el crítico—nada tiene en sí de extraordinario. Pero lo fascinante en el caso de Rilke es que el mismo proceso creador se convirtió en tema y objeto de su poesía, y lo transformó en unas imágenes y una sugestividad

verbal de irisada belleza". La dialéctica de la obra rilkeana se desplegaba entre las fuerzas amorfas y sus símbolos de belleza sensible. Graff recuerda que cuando Rilke vivió en París junto a Rodin, aprendió del maestro el *modelé*, la precisión del contorno, pero también allí supo hundirse, con igual o mayor abandono, en los abismos de las pesadillas y angustias de Malte.

En los últimos años de Rilke, su idea de un Dios "futuro", creado por el artista, se hizo cada vez más problemática. De su solitario mundo desapareció el inmanentismo narcisista; el poeta comparó los hombres a aquellos pájaros marinos de que le había hablado Ellen Delp, que pierden la vida al lanzarse contra el fulgor de un faro. "Si voy a lo hondo—escribió Rilke—, sé que lo divino es sólo pensable como externo a nosotros, como una especie de faro irguiéndose en un espacio que nos excede." Como en el caso de Juan Ramón Jiménez, el Dios de la infancia de Rilke no fue del todo olvidado. Y él, el poeta que atribuyó a la poesía y al arte un supremo valor, confesó un día a una amiga: "El arte es superfluo", como queriendo significar que no puede disipar el dolor del hombre ni quitarle amargura a la muerte.

## NOTA SOBRE "MEMORY", DE

### WALTER DE LA MARE

**E**STE libro prolonga la línea de sentimiento iniciada en la colección anterior, publicada en 1934. Walter de la Mare intenta un esfuerzo de conciliación: quiere hacer compatible el impulso que le lleva a un maravilloso y melodioso mundo de elfos, claro de luna y bosques imaginarios, con la apreciación poética de la realidad familiar y sólida; quiere conciliar, si es válida la vieja distinción goethiana, verdad y poesía.

Al lado de los temas característicos de su primera fase: de aquellas vagas presencias que espían el mundo visible con un silencio obstinado y acaso un poco burlón, de las músicas apenas perceptibles allende los brezos floridos ó el agua profunda, halla-

mos en este libro evocaciones del mundo diario. Pero incluso en los temas más llanos, más cotidianos, el poeta nos recuerda, con sutiles pinceladas, la emoción de aquel otro mundo inquietante y dulcísimo.

Una de las composiciones más típicas de la fase, llamémosla realista, de Walter de la Mare evoca las impresiones de un viaje en tren; el poeta observa las figuras humildes de los pasajeros: el buen cura rural vestido de negro, la viuda con el hijo, el marinero portador de una jaula, el cenceño guardabosque, la joven con un discreto velo que acentúa su gracia tímida. Es un friso sencillito; figuras de todos los días, dibujadas con emoción humana y llana. Pero, inesperadamente, advertimos una extraña ambigüedad en la visión del poeta; el viaje vulgar y apacible se impregna de un vago misterio, apenas sugerido; hay una especie de turbador mensaje en la lucecita de señales que el poeta ve brillar "pálidamente verde", al declinar la tarde, o en el breve canto del tordo, percibido en el profundo silencio en ocasión de una parada del tren.

En algunas poesías de este libro, Walter de la Mare observa, con lírico y minucioso realismo, las menudas presencias del campo: el zumbador vencejo o la avispa de inquietas antenas; la pequeña margarita que pone una nota nívea en el rincón sombrío, o el junco leve, acompañado de su minúscula sombra. Pero más allá de este impresionismo claro y directo, que parece excluir toda alusión al reino invisible que años atrás inspiró los mejores momentos del gran poeta inglés, percibimos aún la flauta y el revoloteo lunar de los elfos, los ecos de aquel mundo tan vital en Walter de la Mare, y, por ende, tan poco artificioso y literario. Cuando el poeta deplora con melancólicos versos la fugacidad de la belleza visible:

*¿No oyes en la dulzura de cada rosa  
un amargo murmullo que dice: "He de marchitarme"?*

adivinamos que piensa en aquel mundo de leves presencias, de música empañada y flores eternas en la gleba del sueño.

## LA DIALECTICA POETICA DE DYLAN THOMAS

**D**YLAN THOMAS, muerto recientemente en Nueva York, fue uno de los poetas más dotados de nuestro tiempo. Poeta oscuro, difícil, es cierto; pero no siempre oscuro y difícil para quien aplique a su obra la inflexible atención que exige un gran sector de la mejor poesía—antigua o contemporánea. Si en las composiciones de su primera época el lenguaje, los símbolos y la arquitectura misma del poema se presentan más de una vez como una materia opaca y casi impenetrable, Dylan Thomas—así ha ocurrido con muchos otros grandes poetas—evoluciona claramente hacia la simplicidad. Yeats, en sus años maduros, se refirió con cierto desdén a la primera fase de su propia obra (rica, delicadamente recamada,



casi prerrafaelita) y prefirió una poética desnudez al uso de aquellas "bordadas vestes". De parecido modo confiesa Thomas que, si antaño se lanzó por el aire con mágica luz de cohete para asombrar a quien lo contemplara, ahora quisiera "yacer tranquilo como un hueso". Tal vez la imagen no define la esencia de esta poesía en su última fase, pues nada hay en ella reposado o inerte, pero señala un propósito de simplificación. Casi toda la obra de Dylan Thomas es extrañamente rica y apasionante en su misterio o en su paradisiaca luz; sus mejores poemas —*Fern Hill, Poema de octubre*—pertenecen, sin embargo, al período en que esta poesía no es llama artificiosa ni se propone asombrar a nadie, sino expresar, con la compresión de imágenes que siempre caracterizó a Thomas, pero con símbolos de más comunicativa emoción, la aventura de un hombre en el mundo.

Dylan Thomas definió su método de creación poética como una dialéctica en que las imágenes se generan mutuamente y se contradicen. "Un poema mío —escribió—requiere una hueste de imágenes porque una hueste de imágenes es su centro... La vida de cualquier poema mío no puede moverse concéntricamente en torno a una imagen central... Cada imagen debe nacer y morir en otra, y cualquier serie de mis imágenes ha de ser una serie de creaciones, recreaciones, destrucciones y contradicciones. Partiendo del inevitable conflicto de imágenes—inevitable por la índole creadora, recreadora, destructiva y contradictoria del centro impulsor, seno y entraña de esa guerra—intento crear la momentánea paz que es el poema". Day Lewis observó que este método se opone diametralmente al de un lírico como George Herbert, cuyos poemas surgen de una imagen central, muévense concéntricamente en torno suyo y multiplican sus referencias a la primera imagen. Analizando uno de los más famosos poemas de Thomas, *After the funeral*,

dedicado a la memoria de Ann Jones, el crítico señala que la base de la composición es una dualidad de temas o imágenes entrelazándose al modo de los temas musicales en el contrapunto. Por una parte Ana, la campesina muerta, y por otra la figura monumental que el poeta, "el bardo de Ana", labra con la vida y la muerte de la oscura mujer:

*... Que se inclinen los muros del bosque, con las zorras,  
los helechos,*

*canten su amor, se mezclen en la capilla parda,  
su doblgado espíritu bendigan cuatro pájaros cruzándose.  
Como leche fue mansa su carne, pero irguiéndose hacia el  
cielo la estatua.*

*bravío el pecho, el cráneo gigantesco y bendito,  
lábrase con la muerta en la estancia de húmeda ventana,  
en la casa de fiero dolor y en este año tortuoso.*

*Sé que, con sus rasguños, limpias y humildes yacen  
religiosas sus manos crispadas; sé el perdido  
murmullo de su húmeda voz y el hueco juicio. El rostro  
murió, puño encerrando una redonda pena;  
y con setenta años de piedra, Ana se yergue en su escul-  
tura...*

Los dos temas están en constante conflicto, se "contradicen". El poema avanza y retrocede entre la Ana viva y real y la Ana mítica y muerta. Pero la fuerza del poema no reside sólo en esta tensión entre sus temas e imágenes, sino también en una impresión de descubrimiento. La Ana mítica es más real que la mujer dormida para la eternidad en una casa de labriegos, junto al brillo de una pobre ventana húmeda. El "bardo" de la muerta no magnifica, en realidad, su figura: nos descubre toda la humana grandeza de aquella humilde vida que la propia vida veló a nuestros ojos.

Otros memorables poemas de Dylan Thomas se compusieron según este método de temas contrapuestos, con parejas de imágenes secundarias configurando su pugna en el marco de la oposición principal. Esta, en *Poema de octubre*, es el contraste entre el día gris y

lluvioso y los recuerdos de la niñez del poeta, bañados en luz veraniega o primaveral, que irrumpen en el presente melancólico. El secreto del poema está en la intensidad emotiva de los dos principales grupos de imágenes, en el contenido contrapuesto de dos temas igualmente vigorosos. Octubre con la

*Pálida lluvia sobre el puerto encogido  
y sobre la iglesia, mojada del mar y como un caracol pe-  
queñita,  
con los cuernos envueltos en niebla, y sobre el castillo  
pardo como los búhos...*

Y, entrecruzándose con el presente de melancolía, un estallido de imágenes jubilosas :

*Toda una primavera de alondras en el rodar de una nube,  
y los matojos, bordeando el sendero, rebosante de mir-  
los...  
... climas apasionados y dulces cantores súbitamente  
llegaron aquella mañana en que iba errante, escuchando  
la lluvia que se retorció.*

Pero no todo es oposición en el método poético de Dylan Thomas. Aunque al describir su técnica creadora, el poeta aseguró que todas sus imágenes llevan en sí el germen de la propia destrucción, es indudable que un nexo de afinidad une a muchas de ellas. En *Poema de octubre*, por ejemplo, las garzas reales de la playa son comparadas a un grupo de clérigos y, como un eco de la primera imagen, en el verso siguiente se alude al agua que reza. En *Fern Hill* el poeta describe la granja, inmersa en el misterioso halo de la imaginación infantil :

*Y después despertar; y la granja, como un vagabundo con  
blanco  
rocío, volvía, llevando un gallo en el hombro...*

El hogar campesino, que cada noche se llevaban los búhos, desvanécese al fin para siempre, "huye"—el poeta insiste en la metáfora de una granja móvil y vagabunda—desaparece irremisiblemente de una tierra sin niños. La imagen, lejos de destruirse a sí misma,

se despliega como en un tríptico hasta agotar la realidad emotiva que en ella ha reflejado el poeta. Pero existe, sin embargo, una oposición central que da trágico sentido al poema, uno de los más embriagadoramente evocadores del paraíso de la niñez que se hayan escrito en cualquier lengua: la pugna entre el venturoso mundo de la infancia y la crueldad del tiempo que arrebatara sus dones:

*... tierno teníame el Tiempo, pero moribundo,  
aunque, como la mar, en mis cadenas cantase.*

La obra de Dylan Thomas expresa con igual fuerza el ardor vital y el sentido de la destrucción y la muerte. El cuerpo se goza en la sensación de su pujanza y recibiendo el mensaje del mundo, de esa majestuosa red de vidas imbricadas y raudas. El poeta se hunde en el misterio del ser y proclama su atracción con imágenes de movimiento, de danza, de rapidez luminosa. Una de sus mejores composiciones glosando este tema es sin duda el *Prólogo del autor* escrito para los *Collected Poems, 1934-1952* (J. M. Dent & Sons, Londres):

*... en mi casa que el mar sacude, sobre  
un quebrado roquedo,  
embrollada en gorjeos y frutos,  
en flauta, espuma, aleta y pluma, levantada  
por la pezuña danzante de un bosque...*

Canta—nos dice en el *Prólogo*—para dar también gloria a esta estrella donde clamorean los pájaros. Todo el poema es un canto a la tierra natal de Dylan Thomas, el País de Gales donde las bahías tienen “un bebedor Noé de luna” y las sumergidas campanas de ovejas y templos tañen anunciando “una pobre paz”. Pero allí, jinete en el alcor, pasa la liebre con sus patillas y el reverente grajo arrulla a los bosques, “enlunando en el nido sus notas azuladas”. En la obra de Thomas el Edén se ensombrece a menudo con una trágica melancolía; y a veces la tendencia a la sombra crea imá-

genes siniestras y une las palabras según una afinidad fonética que tiene un matiz grotesco y agrio. El poema *Incaruate devil*, por ejemplo, conjuga una intensa percepción de la virginidad del mundo en sus albores —“mañanas poderosas de la Tierra”—y un vivo sentido del mal y de la culpa oscureciendo el Paraíso y sus sagradas aguas. A veces una emoción “histórica” y como un hieratismo de las imágenes se mezclan con la extraña modernidad de los recursos propios de la técnica cinematográfica: el poeta acusa los objetos en el primer plano y presenta sucesivamente sus diversas partes para acentuar en el ánimo la suspensión y la sorpresa.

Naturaleza, historia y fábula encuentran en la obra de Thomas la misma expresión vehemente. Su tono es el que los ingleses llaman “profético” y sus poemas se han comparado con la obra virginal y confusa de William Blake. El propio Thomas nos habla de las “crudezas, dudas y confusiones” que contienen sus poemas, “escritos por amor al hombre y en alabanza de Dios”. El gran lírico desaparecido no responde a la definición que un crítico francés daba recientemente de la relación entre el poeta y el lenguaje. No parece haber tenido primero un silencioso contacto con las cosas y haber luego probado y palpado las palabras hasta descubrir en ellas una leve luminosidad propia y una especial afinidad con la tierra, el cielo, el agua y todo lo creado. Se diría que en Dylan Thomas no existió solución de continuidad entre su intuición y su expresión, porque el mundo se le daba inmediatamente, con urgencia dramática, en función del verbo. Todo se le transforma en lenguaje: el corazón del poeta esparce su “silábica sangre” y el canto de los pájaros junto al mar tiene “vocales oscuras”. En el poema titulado *Especialmente cuando el viento de octubre* refléjase esa inmediata y casi opresiva traducción verbal que la realidad brinda al poeta:

*Encerrado en mi torre de palabras,  
veo andar como árboles, allá en el horizonte,  
las mujeres en forma de palabra, las filas  
de niños en el parque, con su ademán de estrella.*

Tal vez a causa de esta peculiaridad, pocos poetas modernos han poseído como Dylan Thomas el don mimético del lenguaje. Sus palabras tienen a veces la complejidad sonora propia de la expresión primitiva; el ritmo, las aliteraciones, las rimas internas contribuyen igualmente a esa magia expresiva que se adapta a los más finos contornos de la realidad. En la historia de la poesía alternan las obras cuya elaboración artística conserva apenas el misterio de la intuición subconsciente y las que parecen aún adheridas a ella. Schelling consideraba afortunado al poeta que, en mayor o menor proporción, al hacer uso de una conciencia plenamente despierta a su modo operativo, conserva en la obra acabada el primigenio y oscuro concepto de donde surgió. Blake, Rimbaud, Dylan Thomas pertenecen al grupo de poetas cuya obra no parece aún del todo desgajada del subconsciente, como esas estatuas que surgen entre zonas de mármol no desbastado y están vagamente sumidas en un rudo sueño de piedra.

PROLOGO A  
UNA "ANTOLOGIA AMOROSA"

**E**L amor! Una invención del siglo XII", escribió Langlois. Se refería, naturalmente, a los trovadores de Provenza. Lejos ya del amor-pasión del mundo clásico—aquella pasión que producía, más allá de la esfera privada, profundas perturbaciones colectivas, como, por ejemplo, la guerra de Troya—, los provenzales confirieron al amor una forma intelectualizada, sistemática, adaptándolo a reglas tan estrictas que, como ha dicho Anglade en su libro *Les Troubadours*, llegó a originarse un curioso confusionismo entre amor y poesía.

Aquel primer "corpus" importante de la lírica amorosa se ha sometido últimamente a una rigurosa crítica. No me refiero al establecimiento de textos o a la

interpretación de pasajes oscuros, sino a la crítica del sentido profundo de un movimiento poético que fecundó la poesía de Europa y que es, en rigor, el punto inicial de toda la literatura moderna. Denis de Rougemont, autor de *L'Amour et l'Occident*, ve en la doctrina del "amor cortés" una floración pagana en el corazón del Cristianismo. La idealización amorosa peculiar de la doctrina trovadoresca proviene, según el crítico suizo, de una concepción maniquea del mundo, y, por ende, la emparenta con el conjunto de la filosofía gnóstica. Era preciso que el amor rehuyese toda forma de realización sensible, porque el cuerpo es carnal, y, por tanto, sujeto a un principio inferior; el autor de *L'Amour et l'Occident* subraya la afinidad entre la doctrina de los trovadores y la herejía de los cátaros.

Hablando de la *Vita Nuova*, Eliot había insinuado ya que el íntimo sentido de la poesía trovadoresca se aúna en cierto modo con la religión de los albigenses. Denis de Rougemont—y con él toda una escuela crítica—va más allá: da por sentado que los trovadores escribieron una poesía puramente simbólica o alegórica. Según esta tesis, los grandes líricos provenzales del amor, los maestros de Europa en este tema, no cantaban al amor. Su verdadera dama era la Iglesia cátara perseguida. Esta interpretación, sostenida también por Otto Rahn, fue elaborada partiendo de un concepto erróneo de la situación de la herejía en el Languedoc del siglo XII, como ha demostrado Belperon. "No era menester que la herejía se encubriese bajo la máscara de una poesía amorosa, porque podía manifestarse a la luz del día". Aún no se ha puesto en claro si los grandes señores del Mediodía de Francia eran o no heréticos (Roma no autorizó la inhumación de los restos mortales del conde Raimundo VI de Tolosa en tierra sagrada), pero muchos nobles secundarios de la región tolosana y los vasallos de los condes



de Foix y de los vizcondes de Béziers y de Carcasona eran, según Belperron, cátaros. La tesis de un sentido críptico en la poesía de los trovadores es, pues, insostenible.

Por otra parte, el testimonio interno de los textos demuestra que la lírica provenzal no era alegórica, sino biográfica (dejando, claro está, un margen a la fantasía). Llegó un momento en que aquella poesía degeneró en fórmula literaria, pero es obvio que los trovadores cantaban el amor de unas damas de carne y hueso y no la llamada "Iglesia de Amor". En las mejores poesías provenzales el sentimiento es directo, intenso, indudablemente inspirado por una mujer; y ciertas alusiones a los pájaros y a la primavera—que en aquella poesía solían ser un convencionalismo maquinal—hallan también en los grandes trovadores la vibración de lo observado, la frescura o el calor de la vida. Así cierto pasaje de Bernat de Ventadorn, poseedor de una verdad poética que sólo aprecia en su plenitud quien haya visto, sobre los trigales o los prados en flor, el vuelo embriagado de una alondra:

*Quan vey la lauzeta mover  
De joy sas alas contr.l ray,  
Que s'oblida e.s laissa cazer  
Per la doussor qu'al cor li vay...*

Pero si, por un lado, Belperron disipó la tesis del alegorismo trovadoresco, por otro ve en la interpretación provenzal del amor una especie de narcisismo y de masoquismo, y en esto coincide con el autor de *L'Amour et l'Occident*. "Lo que busca el poeta—dice—no es la satisfacción de los sentidos ni una victoria, sino el delicado placer de languidecer de amor". La generalización es, tal vez, excesiva. Expresándolo con una fórmula de gradación de valores, diríamos que, en esta esfera, el poeta considera como bien supremo, no ya el hecho de languidecer de amor, sino el amor correspondido; pero entre la ausencia de todo amor

y el amor desdichado, prefiere este último. Bernat de Ventadorn dice, en verdad, que “halla en los suspiros un gusto mejor”, pero en otra composición acoge la esperanza de un bien mejor que su mal, pese a juzgar su mal un estado agradable. Jofre Rudel considera un destino ineluctable su deseo de un amor lejano que jamás podrá alcanzar, pero maldice al padrino que le reservó esa melancólica fortuna :

*Totz sia mauditz lo pairis  
Que m fadet qu'ieu non fos amatz!*

Otras veces el trovador, lejos de complacerse en la desventura amorosa, registra, simplemente, la volubilidad del amor. Nos recuerda, como William Shens-tone, que “el amor es un clima placentero, pero variable”, o, como Plauto, que es “pródigo en mieles y en hieles” :

*Cen vetz muer lo jorn de dolor  
E reviu de joy autras cen.*

No parece, pues, justo atribuir a los trovadores provenzales el origen de la mórbida propensión a la melancolía y al saboreamiento de la frustración amorosa que caracteriza a las formas extremas del Romanticismo. Mucho antes de los poetas occitanos y de Petrarca, una “pioggia di lagrimar” había inundado los versos amorosos. El “triste rocío” del llanto empapaba ya aquellas guirnaldas que evoca Asclepiádes en una de las poesías más finamente “románticas” de la Antología griega.

Lo realmente nuevo en la poesía trovadoresca es el planteamiento de la relación entre los protagonistas del poema de amor. El amor ya no aparece como una guerra—*Militiae species amor est*, decía Ovidio—, que supone cierto equilibrio de fuerzas hasta que lo quiebra la victoria; en la poesía de los trovadores el tono del enamorado no es nunca de belicosa conquista, sino reverencial y sumiso. La relación feudal de señor

y vasallo se aplica a la esfera amorosa. El trovador es siervo de la dama, feliz bajo su dominio :

*E bel quar sui en vostre senhoriu,*

como cantó Peire Vidal. En los provenzales la poesía amorosa se impregna de humildad, de cortesía y de paciencia. Esto explica que una lírica florecida al margen del vínculo conyugal pudiera transferir su tono incluso a la poesía mística de un Jacopone da Todi y que los cantos de los trovadores influyeran en San Francisco, el santo de la paciencia y de la cortesía.

Tal era la prodigiosa fuerza de un estilo poético que se constituyó en forma espiritual, capaz de acoger una substancia mucho más alta que el simple "amor cortés". El tono reverencial y la tendencia idealizadora hacían olvidar el origen moralmente reprobable que inspiraba aquella lírica. Se ha comparado el entusiasmo de San Francisco y de los primeros franciscanos por la poesía de los trovadores a la forma en que los primeros jesuitas utilizaron el humanismo clásico y el Renacimiento, a pesar de su inspiración pagana y neoplatónica. Max Scheler ha comentado la habilidad, subconsciente y espontánea, con que San Francisco despojó a la emoción del movimiento provenzal de "su pesadez y de su adhesión a la tierra y a la mujer idealizada; tan cabalmente, que conservó tan sólo el ritmo, el ritmo espiritual, liberado de toda sensación".

Lo que pueda haber en la poesía provenzal de morosa complacencia en el sufrimiento del amor—que, como hemos visto, no era el único fondo de aquella lírica—halla, después del petrarquismo y de los románticos, una extrema manifestación en la doctrina amorosa de Proust. El amor fue en él, como se ha dicho con fórmula exacta, "un pretexto para el sufrimiento". Uno de los mejores críticos de la obra proustiana ha definido aquel proceso espiritual como un amor que nace precisamente de la imposibilidad de

alcanzar su objeto, un amor que implica al principio la necesidad de la ausencia, margen indispensable para que la imaginación erija una vasta arquitectura. Pero la gran aventura de Proust consiste en el intento "de hacer coincidir plenamente el mundo imaginario y el mundo real". El protagonista de la novela de Proust se contenta—momentáneamente— con un gesto, con una mirada (incluso despectiva). Apenas recuerda el rostro de aquella jovencita. "La realidad proporciona sólo un mínimo de materia, justamente la necesaria para envolver una promesa. Si las cosas no pasaran de aquí, Proust se limitaría a soñar la propia vida. Pero quiere que la promesa se cumpla, y la tragedia comienza entonces. Cuando el narrador vuelve a encontrar a Gilberte en los Champs-Élysées, el trabajo de la imaginación se halla ya lo bastante avanzado para utilizar en su edificio todos los materiales que la realidad le proporcione. El Tiempo ha realizado ya su obra, que sólo él podrá deshacer, dolorosa y lentamente. Pero la clarividencia del protagonista es ya suficiente para permitirle comprender que no podrá cumplirse la promesa. Y, a pesar de todo, se lanza a la empresa imposible".

Proust reclama, pues, el obstáculo al iniciarse el amor, porque del obstáculo viene el sufrimiento, sin el cual el amor no nacería. Podría hacer suyo, en cierto modo, el dicho de Terencio: "Cuanta menos esperanza tengo, más amo" o el verso maragalliano: "Nodreix l'amor de pensaments i absència..." (Nutre al amor de pensamientos y ausencia...). Pero la actitud de Proust no es la que expresa Rilke en una poesía de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, donde propone esta extraña fórmula de felicidad amorosa: amar sin ser amado. "El que es amado—decía—pasa; el que ama perdura". Pese a sus terribles desviaciones, Proust se halla, en este punto, dentro de la corriente normal de la experiencia humana, y el

corazón del hombre proclama que la intercomunicación es esencial al amor. El protagonista de *A la recherche du Temps perdu* ama a pesar de la imposibilidad de alcanzar su objeto, pero ama con sufrimiento, no con la beatitud que supondría la fórmula rilkiana. Esta parece nacida de una máxima humildad, de un extremo entregarse al amor sin exigir nada a cambio. Pero a poco que profundicemos en su examen, ¿no llegaremos a la conclusión de que deriva más bien de un temor y un orgullo? El deseo de amar sin ser amado supone tal vez una desesperada defensa de la íntima libertad, un erizar con bastiones las fronteras del alma. La poesía de Rilke contradice el impulso normal del corazón del hombre, no negado por Proust ni por los trovadores de Provenza—auncuando saborearan, acaso en exceso, su melancolía amorosa. Amar sin ser amado no era en modo alguno la divisa de Bernat de Ventadorn, que en la intercomunicación del amor veía el propio aliento de la vida :

*Mort m'a e per mort li respon,  
E vau m'en, pus ylh no.m rete,  
Caitius, en yssilh, no sai on!*

Más duro que la tristeza del amor rechazado es, quizá, el sentimiento de la imposible unidad de los que se aman. En una memorable poesía, Guerau de Liost glosa la antigua idea del *Symposium*, la cristianiza, ve en la "furtiva unidad del connubio" una simple "tregua carnal", un espejismo de aquel retorno a la humanidad indistinta, no diferenciada por el sexo, que únicamente la muerte puede darnos. Juan Teixidor acomete un tema parecido en una de sus mejores poesías, *Enllà*, recogida en esta antología. Alienta una especie de tristeza metafísica en el sentimiento que acompaña a la plenitud del amor, del amor humano, un sentimiento de límite infranqueable. Pero, pese a sus flaquezas, ese frágil amor de la pareja humana es figura de un amor más alto; los

místicos, acaso con sorpresa para muchos, lo han acogido a menudo en sus imágenes. Y, con curiosa simetría, si los místicos toman las nupcias humanas como término de comparación, más de una vez los tratadistas del amor humano han de referirse al Amor que mueve el Sol y las estrellas. El amor limitado, terrenal, tiene con frecuencia este don "de abrirnos una perspectiva vertiginosa sobre el infinito que llevamos en nosotros".

Forman esta antología un núcleo principal de poesías catalanas, algunas páginas en prosa y muestras de la poesía amorosa de otras tierras, desde las líricas más lejanas en el tiempo y en el espacio hasta las más próximas. No es una antología sistemática ordenada a distribuir con riguroso equilibrio la representación de cada literatura, pero, a mi entender, ofrece un panorama vario y placentero. Contiene piezas de la antigua poesía china y árabe, de la Antología griega y de la lírica medieval francesa, portuguesa y castellana. Sin olvidar a Dante y Petrarca, los "metafísicos" y los románticos ingleses, ni la lírica alemana, la aportación extranjera se cierra con Baudelaire, Yeats y Cummings.

Hay en esta larga línea poética materia suficiente para columbrar afinidades a través de las escuelas y los siglos, para descubrir "constantes" entre los líricos que han cantado el amor. Alguien cree que en el hombre es "historia" hasta lo que en él pertenece propiamente a la naturaleza. El amor sería, como opina Ortega, "una magnitud histórica que nace un día para desvanecerse otro", variable según los países y los tiempos. Pero otros postulan la identidad permanente del hombre. El acusado paralelismo entre ciertas poesías amorosas de épocas y de tierras muy diversas más bien inclina a aceptar esta doctrina. Pese a su brevedad, es posible que la presente antología resulte un poco útil si induce a meditar sobre estos temas, sobre "esta

extraña cosa que llamamos amor”, como decía un poeta chino de la buena época.

El apasionante problema de las relaciones entre amor y conocimiento apunta también en este libro. ¿Tiene razón Ortega cuando—en su ensayo de *Las Atlántidas*— ve en el amor una fuente de conocimiento más lúcido, derivado de una atención más viva, o Stendhal, cuando lo consideró como una especie de deliciosa locura que reviste de perfecciones imaginarias al objeto amado?

Acaso algún lector, al ver tantos aspectos del amor reflejados en estas páginas—el amor primerizo y el otoñal, el gozoso y el elegíaco, el que pasa como una tormenta o el que, según escribió Milton, “refina el pensamiento y ensancha el corazón”—, se decida a hacer su propia antología; a cada cual, como decía Baring, tan sólo le satisface la antología compuesta personalmente.

## POETAS INGLESES DE HOY

**A**L tratar de la poesía inglesa escrita en los diez años últimos (1), los poemas de Edith Sitwell han de figurar entre los "valores nuevos". En sus primeros libros no había apenas ningún indicio que permitiese prever la evolución de su obra, como no fuese un reiterado lamento por la frágil textura de lo humano; pero era una melancolía que se trocaba a menudo en danza y sonrisa. Era un mundo de fina fantasía, frívolo, exótico, reflejado con una sutileza lírica que recuerda el ingenio de Giraudoux:

*... al borde de la cálida arena,  
acladas junto al agua como un rumor de flautas,*

---

(1) Este artículo se escribió en 1954.



*nuestras amas estaban sentadas; parecían  
escuchar. Negras eran en la sombra y por eso  
las llamábamos Asia y Africa, y nos parecen  
continentes aún, con flores y con frutos  
ignorados...*

La segunda guerra mundial transformó radicalmente esta poesía. El dolor y la muerte la enriquecieron. Adoptó una forma amplia, unos versos al modo bíblico o whitmanesco, pero con inesperadas rimas y hábiles ritmos. Comparar los poemas que Edith Sitwell escribió en su primera época con *The Song of the Cold* (1945) o *The Shadow of Cain* (1946) es poner las diminutas figuras, las aves, flores y símbolos de un misal miniado junto a un majestuoso fresco de Uccello o de Gozzoli. Ha desaparecido la pirueta de otros tiempos—no siempre impecable—, la loca y remilgada fantasía. Sus poemas evocan ahora el sombrío invierno de la muerte y el florido ardor de la vida, el esqueleto y la rosa. Pero a veces la muerte adquiere aquí signo positivo. En una composición famosa Edith Sitwell adapta la feliz imagen rilkiana de la mujer que llevaba en sí la muerte como encierra un fruto la dulzura y la sombra. Vida y muerte se enlazan, y funden sus símbolos. En otro poema, la primavera recuerda la resurrección de Cristo. Con infinita y salvaje fuerza, la hierba, que lleva aún todo el peso de la tierra en los ojos, vuelve a encontrar la luz, y llega Cristo, “el nuevo Cántico”.

Lo poesía de Dylan Thomas—cuya temprana muerte ha conmovido el mundo literario—tiene también un acento grave y a veces religioso, pero es más difícil que la de Edith Sitwell. Aunque en su primera época derivó del surrealismo, hay en sus mejores poemas una coherente arquitectura que no pudo surgir de la escritura automática. El mismo, al definir su método de composición, precisó que aplicaba todas sus facul-

tades intelectuales y críticas al surgir emocionalmente el núcleo inicial del poema.

Pocos han poseído como Dylan Thomas el secreto de la expresión poética. Se ha dicho que el mérito de sus obras estriba en este prodigioso uso del lenguaje, pero el juicio es parcial. Dylan Thomas poseyó, además, una extraordinaria imaginación; sus imágenes y símbolos son a menudo de una radical novedad y su mejor estilo responde a esa calidad de visión que descubre las cosas como si fuesen recién creadas. La fuerza de sus imágenes parece, en ocasiones, casi excesiva, con aquel bello exceso que postuló Keats. No sólo supo captar la belleza y el misterio de lo creado, sino la emoción de la historia y el arcaico esplendor de la leyenda y del mito. Sus mejores poemas dejan una impresión de melancolía tónica, una aquiescencia a la condición humana en su belleza y su amargura. Poseen en grado eminente esa acción sosegadora que algunos consideran como función primordial de la palabra poética.

Kathleen Raine—uno de los nombres más destacados en la poesía inglesa de los diez años últimos—trata a veces los mismos temas de Dylan Thomas. La afinidad del hombre con la substancia del Universo es tema frecuente de sus composiciones, muchas de ellas impregnadas de sentido religioso (deísta a veces y en ocasiones claramente cristiano). Canta la inagotable dulzura con que fluye el ser en las formas naturales y se despliega “en el lento ascender del árbol de la vida”:

*Mundo, con qué infinita paciencia va creciendo,  
sube por las raíces desde el oscuro pozo de la noche,  
de la piedra a la planta, desde el ciego sentido hasta los*  
*[ojos,*  
*a la más alta rama, donde se vuelve blanca la cabeza del*  
*[cuervo.*

Su poesía refleja la majestuosa abundancia de los

seres y nada con embriaguez en los mares de la cosmogonía. Pero a veces, con extraña percepción oriental, descubre una sobrecogedora irrealidad en torno suyo, un vacío en el polen de las flores y en la diminuta simiente; los montes flotan sobre un abismo y las caracolas, que durmieron como peonzas en el fondo del mar, parecen murmurarle: "Este mundo que habitas no ha sido creado aún: es sombra y sueño".

En *The Year One* (1953) Kathleen Raine glosa, como en anteriores volúmenes, temas de la mitología griega. "Las bodas de Psiquis" es uno de sus mejores poemas. Pero predominan en este libro temas más sencillos, "hechizos" inspirados en los ejemplos de la primitiva poesía celta y anglosajona. Otro interesante poeta de hoy, Lawrence Durrell, insiste en la interpretación de la fábula clásica y del paisaje griego. Su poesía capta la gracia, la adustez y el perfume del mundo mediterráneo y describe con poderosos símbolos el surgir de las civilizaciones y la tristeza de la muerte. Antes de la guerra, Durrell residió en Corfú y durante el segundo conflicto mundial—como otros interesantes poetas jóvenes: Fraser, Waller, Spencer, Tiller—tuvo ocasión de viajar por el que Alan Ross ha llamado "el menos desagradable entre los paisajes del destierro involuntario: el Oriente Medio". Sus poemas de tema histórico proyectan una emoción actual sobre las antiguas escenas y figuras. Los viejos héroes nada tienen de "literario" en la obra de Lawrence Durrell: existen en su auténtico paisaje, certeramente observado, y el poeta los evoca desde el fragor de una guerra por él vivida.

Si Durrell es poeta de extraordinaria habilidad técnica, su obra adolece en ocasiones de un excesivo lastre de ironía, de ese humor reticente, alusivo y fantástico cuyo secreto escapa a veces al lector. Otro poeta contemporáneo, Nicholas Moore, se inclina también a la sátira, pero su estilo—que posee, a menudo, una

suave comicidad melancólica al modo de los isabelinos ingleses—se dirige a un sector más amplio que el que pueda interesarse en ciertos “ejercicios de compasión irónica” escritos por Durrell. Aunque Moore, al decir de Fraser, concibe la tradición “como algo nacional, popular, pero también culto”, exige de ella “unos símbolos que puedan ser captados por el conjunto de una determinada sociedad, y no meramente, como los símbolos de Pope, por el mundo refinado o, como los de Tennyson, por la clase media aficionada a la literatura”. Más de una vez los poemas de Moore tienen esa expresión de malicioso guiño que presupone una *coterie*, pero a menudo su sátira es directa y transparente. Surge de un mundo análogo al que inspiró la primera fase de Eliot. Un poema como “Blandula” (que lleva precisamente por lema unos versos del autor de *The Waste Land*) se refiere a una situación espiritual como la que personifica Alfred Prufrock, típico personaje eliotiano. El poema de Moore refleja también una sociedad hastiada y hueca :

*Acabo, terminando lo empezado,  
y pinto a Mrs. Woor en la desierta  
cocina. En la Avenida del Roble habita, donde  
es una cosa rara el amor, y los pálidos crisantemos animan  
la bruma de noviembre, que saluda  
el mío y un millón de cumpleaños.  
Preocupada, enjuta, familiar, la sirvienta  
de mi madre nos habla del tiempo y toma a sorbos  
el té. Suelo asentir a lo que dice.*

*Prufrock and Other Observations* se publicó en 1917. Treinta años después un poema como “Blandula” plantea de nuevo el problema de la aridez espiritual que nace en la monotonía y el trivial refinamiento de las grandes urbes. Pero no se adivina en Moore—aunque lo hayan calificado de “moralista singularmente adulto”—una evolución religiosa como la que caracteriza la obra de Eliot a partir de *Journey of the Magi*.

## POESIA NORTEAMERICANA ACTUAL

### I. "MORE MODERN AMERICAN POETS", DE J. G. SOUTHWORTH

**E**STE volumen complementa el que, bajo el título de *Some Modern American Poets*, publicó el profesor Southworth en 1950. La mayoría de los poetas estudiados en aquel libro se han servido de formas tradicionales; en cambio, ocho de los que Southworth comenta en el segundo tomo han enriquecido la tradición, desde ángulo diversos, con elementos que la alteran y vigorizan. En conjunto, los dos volúmenes ofrecen una interesante perspectiva de la poesía norteamericana desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.

Aunque no se dirija a un público de especialistas, el profesor Southworth ha escrito sus ensayos con indudable rigor. Dejando la terminología clásica, adop-

ta el sistema desarrollado por Thompson en su obra *Ritmo del Lenguaje* (1924) para definir las estructuras prosódicas; señala los acentos débiles y los fuertes y, mediante una notación musical, indica los valores "temporales" de los poemas. Gracias a este método logra comunicar al lector, con precisión que no permiten los antiguos sistemas, el resultado de su análisis, y descubre en todo su valor expresivo la sutil belleza de ciertos ritmos alejados del yámbico tradicional.

El poeta, según opinión de Southworth que compartimos plenamente, posee el indiscutible derecho a elegir su público: puede dirigirse a un público limitado o intentar un acercamiento a sectores amplios y heterogéneos. Recuerda el crítico que muchos de los poetas reconocidos hoy como dignos de figurar entre los más preclaros de la lengua inglesa (Jonson, Donne, Wordsworth y Shelley, por ejemplo), antaño sólo fueron apreciados por un pequeño núcleo de lectores. Southworth los llama "poetas de *coterie*", pues no le agrada la designación "poetas de vanguardia"; los que ya desde los comienzos de su obra se dirigen a más amplios sectores son, según su terminología, "poetas públicos": Chaucer, Shakespeare, Spencer, Milton, Byron, etc. Aunque el autor de *More Modern American Poets* prefiere los innovadores a los que se contentan con las formas tradicionales, no deja de ver los riesgos que entrañan ciertos experimentos como los de Laura Riding cuando escribe influida por la artificiosa ingenuidad reiterativa de Gertrude Stein.

Uno de los aspectos más interesantes de este libro es su análisis de las nuevas estructuras rítmicas que surgen en la lírica norteamericana frente a ciertas formas heredadas del Romanticismo. Según Southworth, la rebelión contra el predominio del yámbico será considerada por los críticos del futuro como una de las más notables contribuciones a la prosodia del si-

glo XX: ese aligeramiento de los ritmos, librándolos de la monotonía que caracteriza muchos poemas del siglo pasado. Southworth estudia con admirable penetración la música lograda por William Carlos Williams en algunos de sus poemas, partiendo del ritmo de la prosa, y rechaza la musicalidad de Aiken por ser, en opinión del crítico, excesiva, erróneamente desvinculada de las asociaciones intelectuales del lenguaje. "Posee—dice—una pródiga superabundancia, no una exigente sobriedad... Nos ofrece la prolijidad romántica en su forma más decadente, en vez de la clásica contención propia de todo gran arte."

Entre las mejores páginas del libro señalaremos los ensayos sobre William C. Williams, Ezra Pound, Marianne Moore, John Crowe Ransom, Allen Tate, Robert Penn Warren y W. H. Auden. Temas, ambiente, estilo, influjos, resuelta valoración crítica: el profesor Southworth no olvida ninguno de los aspectos que permiten situar la obra de un poeta y reflejarla en sus rasgos esenciales, aun para el lector que no conociese ni uno solo de sus versos. Es una crítica metódica, pero ágil y clara; adopta a menudo los métodos de la estilística y nunca incurre en ese tipo de aridez en que la crítica literaria tiende a confundirse con las matemáticas aplicadas. Así, al analizar el léxico de los últimos libros de Auden, establece una lista de vocablos difíciles—palabras escocesas, de inglés dialectal o voces raramente usadas—y las analiza una a una para precisar si logran plena eficacia por obedecer a una honda necesidad del poema, o si surgieron simplemente de ese instinto de aventura verbal que caracteriza a W. H. Auden, muy dado a corretear por las veredas del diccionario. Pero en ningún momento nos pesa el minucioso examen que del lenguaje audenescos hace el profesor Southworth, aunque en algún caso uno discrepe de su veredicto. Sorprende, es cierto, que un crítico tan sensitivo no

acierta a descubrir ningún valor poético en una reciente metáfora de Auden :

*Jinete bajo su balbuciente bandera...*

Southworth, en efecto, pregunta : “¿Cómo puede una bandera balbucir o dar traspies?” (pues también tiene esta última acepción la palabra *faffling*). Habiendo señalado como nota predominante en la obra de Auden su carácter intelectual—“aunque en ocasiones su poesía conmueve el corazón, ejerce su principal atracción sobre la mente”—, el crítico hubiera podido situar esa ingeniosa metáfora en la tradición de los “metafísicos” ingleses del siglo XVII. Es, en realidad, un *conceit*, un rasgo de ingenio, casi una “greguería” barroca, pero no parece desprovisto de cierto halo poético. Aunque propiamente una bandera no balbuzca ni pueda dar traspies, su intermitente aleteo puede tener alguna semejanza con el titubeo verbal y con una incierta andadura—todo ello, claro está, situándonos en el plano sutil e ingenioso de los “metafísicos”, que a veces tiene alguna afinidad con el tono de Auden—. Por otra parte, *faffling*, como puro fonema, es altamente sugestivo de un lienzo que flamea; diríase que las dos sílabas de este verbo poco usado imitan el súbito unirse de los pliegues, alternando rítmicamente con el restallar del estandarte.

Entre los rarísimos puntos de discrepancia que quien esto escribe ha encontrado en el sustancioso libro de Southworth, señalaría la despectiva valoración de los *Four Quartets* de Eliot, a quien acusa de ocultar la pobreza de su pensamiento bajo un tono profesoral y unos majestuosos ritmos. La diversidad rítmica y la riqueza estilística de los *Four Quartets* son tan evidentes como la frecuente hondura de su contenido. En su bello libro *The Poetry of T. S. Eliot* (Kegan Paul, Londres) ha descrito acertadamente Maxwell la impresión final que nos deja la lectura



de los *Quartets*: "En esos poemas—dice—percibimos algo de la esencial melancolía de la vida y de su carácter incompleto. Vemos al fin en ella un diseño unificador y descubrimos una posible paz que la trasciende. Sin embargo, queda aún un misterio, el sentimiento de que no todo ha sido explicado, porque no es posible explicarlo; y el misterio no es simple ornato, pues está en la entraña misma de los poemas".

Pero las valoraciones de Southworth—que formula sus juicios con una decisión nada frecuente en los sectores "descriptivos" de la crítica contemporánea—raras veces surgen de un prejuicio o de una precipitada meditación. No sólo es maestro en la exploración de los recursos técnicos de los poetas, sino en la definición de sus esenciales cualidades de espíritu, como cuando, refiriéndose a las cartas de Ezra Pound, señala la grave carencia que descubren, reflejada también en su poesía. "Revelan—observa—que no posee un alma grande y comprensiva, una imaginación capaz de fundir materiales diversos en una amplia unidad orgánica, ni una visión derivada de un íntimo y a veces rudo contacto con el terruño."

## II. LOWELL, JARRELL, SHAPIRO, VIERECK, WILBUR

Se ha dicho recientemente que uno de los rasgos característicos de los poetas norteamericanos de hoy es la tendencia al reflexivo dominio del arte poético, la preocupación por sus problemas fundamentales: temas, imágenes, simbolismo, ritmo, secreto de la unidad del poema, oscuridad, público. Los poetas que han adquirido notoriedad en estos últimos años encontraron unos medios expresivos de la más extrema variedad y los usan con fina consciencia artística, pero no son innovadores. Tras su obra está el estímulo de admirables experimentadores como Marianne Moore,

Wallace Stevens y William Carlos Williams, el preclaro ejemplo de Eliot, la aventura y el consejo de Ezra Pound. Pero no es esta una fase de revolución poética, sino de reflexión y consolidación. Ya en 1937, en sus *Polite Essays*, el mismo Pound aconsejó el retorno a la rima y a las estrofas regulares, el saludable ejemplo de los *Emaux et camées* de Gautier o del *Bay State Hymn Book* como remedio contra la "flojedad general", los excesos del verso libre y los imitadores de Lee Masters.

Uno de los mejores poetas norteamericanos de hoy, Rober Lowell (n. en 1917), usa frecuentemente formas tradicionales y estrictas, entre ellas los decasílabos pareados que fueron casi el único instrumento de Alexander Pope. Lowell, descendiente de calvinistas de Nueva Inglaterra, se convirtió al catolicismo. Su poesía lírico-dramática posee, como ha observado un crítico, cierta afinidad con el espíritu barroco. Pero el calificativo no puede aplicarse a toda su obra, sino sólo a ciertos poemas de minuciosa observación. A veces la caracterización límpida y el fino trazo satírico de Robert Lowell hacen pensar en Chaucer; o tiene algo de Villon—y de Aragon—en su patetismo de expresión sencilla y penetrante (así en el poema *The dead in Europe*).

La carrera literaria de Randall Jarrell (n. en 1914) es típica de los modos que prevalecen hoy en el mundo de la poesía norteamericana. Nacido en Tennessee y educado en la Universidad Vanderbilt, antes que poeta fue ingenioso y profundo crítico. Como sus compañeros de la interesante antología de John Ciardi (1950), Jarrell ha formulado una poética, ha expresado su concepto de las imágenes y los símbolos; su preferencia por la rima "irregular, viva y disimulada" se observa en sus propias composiciones, que se enriquecen con inesperadas asonancias y rimas internas. Ha escrito memorables poemas de guerra, en los que se

mezclan la brutalidad descriptiva y la piedad honda y amarga.

Pero más celebrados que los de Jarrell son los poemas de guerra de Karl Shapiro (n. en 1913). Aunque se cita especialmente su larga *Elegía a un soldado muerto*, prefiero *Tren militar*, que, como la elegía, se publicó en el libro *V-Letter* (1944). Shapiro nos da de la guerra una versión muy distinta de la que hallamos, por ejemplo, en *El viaje*, del inglés Alun Lewis. Es ésta más íntima y personal, más romántica. La guerra tiene aún cierta belleza. Pero el poema de Shapiro refleja la terrible realidad colectiva, el implacable impulso que arrastra, como una fuerza cósmica, a los hijos "de la circunstancia y del azar", al "fruto del mundo". El individuo desaparece; los rostros, en la ventanilla del tren, cuelgan mezclados "como en una cornucopia". El soldado no rodea de nobles y dulces pensamientos la idea de su muerte, como en el celebrado soneto de Rupert Brooke. Sólo ansía sobrevivir, formar en el supremo desfile de los que regresan bajo la bandera de la paz, encontrar al fin "el lugar de la vida, ya dejados los trenes y la muerte", desfilan en aquel "anochecer de pueblos que tras la guerra brilla". Karl Shapiro es también maestro en la evocación poética de temas simples y cotidianos—un jardín de universidad, una *drug store*—y sabe expresar delicadamente las formas humildes de la vida y su desconcertante misterio.

En una perspectiva de las recientes tendencias de la poesía norteamericana no puede faltar el nombre de Peter Viereck (n. en 1916), poeta satírico, comentarista político en el diario *Herald Tribune*, profesor de universidad (como muchos de sus compañeros) y, a pesar de esta última circunstancia, declarado adversario de la "nueva crítica", el movimiento nacido en el Kenyon College y uno de los que más han influido en la vida intelectual de los Estados Unidos,

especialmente en los grupos universitarios. Viereck se proclama continuador de la simplicidad de Walt Whitman. En realidad, es un poeta preocupado por la forma y tal vez el único de su grupo que se siente atraído por la exploración y la aventura en el campo de la expresión poética. Así, en su libro *Terror and Decorum*—que obtuvo el premio Pulitzer en 1949—emplea versos breves y recursos tipográficos dignos de la curiosa técnica de Cummings. Posee ímpetu juvenil, fantasía e ingenio. Lo mismo escribe un divertido romance imitando el inglés medieval que imagina una danza de tanques y de autobuses en la Quinta Avenida (su objeto es purificar los espíritus y las culturas abrumados por un exceso de mecanización).

Richard Wilbur (n. en 1921) es el más joven de los poetas reunidos en la antología de Ciardi. Ha publicado dos libros: *The Beautiful Changes* (1947) y *Ceremony* (1951). Su poesía se sitúa a veces en la línea de los temas rurales, que tiene en Norteamérica una brillante tradición. La música de sus versos es trabajada y certera, con algún eco de Hopkins en el ritmo, en las aliteraciones, en la feliz fusión de vocablos. Entre los poetas norteamericanos de las últimas generaciones, Wilbur es acaso el que con más fervorosa y límpida mirada contempla la naturaleza en torno suyo y el que responde a su misterio con menos reticencia e ironía. En esto se aproxima algo a Robert Frost, el virgiliano patriarca de Nueva Inglaterra, una de las voces más nobles de la poesía norteamericana de nuestro tiempo. Como ha observado Babette Deutsch en su excelente estudio *Poetry in our Time*, algunos de los poetas de hoy—Blackmur, Lowell y Wheelright, por ejemplo—contemplan la vida del terruño con mirada más sardónica que la de Frost. En la mente de esos poetas se agitan siniestras escenas de la historia de América—con indios, cuáqueros, brujas y pescadores de ballenas—, que en-

sombrecen la belleza de la vida rural. Con razón ha escrito otro eminente poeta norteamericano, Horace Gregory, que el sentido elegíaco y amargo característico de muchos momentos de la poesía de su país deriva de un mito dual: el intenso recuerdo de la civilización griega y romana, en terrible contraste con la sórdida civilización industrial de los muelles, los rascacielos, el acero y el humo, y la fuerte sugestión de otra imagen de belleza: la espartana figura del indio, que, con su agudo perfil y sus ojos acerados, recuerda en cierto modo el rostro de los puritanos que desembarcaron en las costas de América.

## BORIS PASTERNAK

**C**UANDO Boris Pasternak empezó a escribir, la literatura rusa podía reducirse a dos movimientos principales: los modernistas y los realistas. Algunos críticos llamaron también a estos últimos "nihilistas", no como designación de doctrinarismo político, sino porque consideraban la muerte como la única realidad auténtica. Los más notables eran Andreyev, Artsbachev, Iván Bunin y Sergeyev-Tsenki. Las obras de este grupo eran las más leídas.

En sus comienzos, el modernismo sólo interesó a reducidas minorías. Aunque dio excelentes prosistas en el campo de la filosofía religiosa—entre ellos Sologub, Remizov y Alexey Tolstoi—, su rama más valiosa fue la poesía de los simbolistas. Esta tenden-

cia, que, a semejanza de la escuela poética francesa del mismo nombre, se proponía asimilar la poesía a la música, empieza con Balmont y Briusov y culmina en la obra de Alexander Blok (1880-1921). Si hasta entonces el simbolismo ruso sólo había sido apreciado por un reducido grupo de exigentes lectores, con Blok conquista a las masas. Influido por los grandes románticos—de Lermontov a Heine, Novalis, Byron y Shelley—, el autor del poema *Los doce* empezó cultivando un lirismo basado en sus emociones personales y más tarde escribió poesía “social”. El influjo de la lírica extranjera no fue privativo de Blok, sino un fenómeno general en los simbolistas rusos.

Al iniciar Pasternak su carrera literaria—su primer libro, *El mellizo en las nubes*, publicóse en 1917—, el futurismo era ya una corriente vigorosa que se enfrentaba con el simbolismo. La primera reacción contraria a éste fue la del grupo “acmeísta”, que propugnaba una poesía menos melódica, menos matizada que la del simbolismo, un estilo directo y plástico frente a las formas brumosas y sugerentes propias de aquella poesía. La fluidez sintáctica que en los simbolistas servía de base a un melodismo verbal desaparece en los “cubofuturistas”—ala extrema del futurismo—, que manejaban las palabras como piezas en cierto modo autónomas. Algunos de los futuristas rusos (como Bely) se interesaron vivamente por la filología, y sus más audaces experimentos verbales culminaron en la obra de Klebnikov.

Si en los años 1913 y 1914 Pasternak formó parte de un grupo literario que se movía prudentemente entre el futurismo y el simbolismo, sin romper con la tradición, después se aproximó a los cubofuturistas y experimentó el influjo de Mayakovski. Su admiración por éste—“lo adoraba”, escribió Pasternak en su primer libro de recuerdos—menguó al correr del tiem-

po. Como precisa en su reciente *Ensayo de autobiografía* (1958), la poesía de la última época de Mayakovski, de su etapa revolucionaria, le parece insustancial. "Es asombroso—dice Pasternak—que se considere revolucionario a ese Mayakovski inexistente."

Se ha explicado el futurismo ruso como una renuncia a la complejidad de visión y a la delicadeza de sensibilidad que caracterizan a los simbolistas. En sus figuras más representativas, el futurismo siguió, efectivamente, un propósito de simplificación, pero la crítica señala que en las filas futuristas hubo también poetas de sensibilidad tan refinada como la de los mejores simbolistas y que también supieron penetrar en inexploradas zonas de la experiencia. Mayakovski no fue de estos últimos. El príncipe Mirski lo sitúa entre los simplificadores y recuerda que, como el "acmeísta" Gumilev—de un arte tan opuesto al de Mayakovski en otros aspectos—, consideró la poesía principalmente como una acción, "como un acto de dominio sobre la materia bruta que son las palabras". Mayakovski se propuso evitar las asociaciones que podríamos llamar "poéticas" en el sentido libresco del vocablo. Su lenguaje y su prosodia se han comparado a las de un orador que habla al aire libre. El poeta quiso dar una nota de autenticidad vital y de sencillez humana :

*Pasiones de cartón ya nos fastidian. Dadnos  
una esposa de carne para vivir con ella.*

En Pasternak convergen esa tendencia a la simplicidad, que caracterizó a los futuristas más típicos, y la complejidad metafórica, la sugerente oscuridad y la rica textura propias del simbolismo. Su traductor italiano, refiriéndose al modo como el hábito de las especulaciones filosóficas se refleja en la poesía de Pasternak, dice que sus versos tienen en ocasiones "una cadencia dialéctica" que recuerda el estilo de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII, como,



por ejemplo, John Donne. También el príncipe Mirski—ya en un estudio publicado en 1928—había citado a Donne al analizar la poesía de Pasternak y aludió entonces a una afinidad que nos parece más notable aún que esa cadencia dialéctica observada en ambos poetas: el uso de imágenes tomadas de la vida corriente y “prosaica”, con preferencia a las del estilo tenido comúnmente por poético. En este aspecto, la semejanza entre Donne y Pasternak es evidente. La obra de ambos demuestra que las metáforas y los símiles recogidos en el cotidiano vivir y entre las realidades más sencillas de la experiencia humana pueden contribuir a una auténtica expresión poética.

En su reciente estudio publicado por las Ediciones Seghers, Yves Berger define certeramente esta que considera la primera característica de la obra en verso de Pasternak: la coexistencia de lo poético con lo prosaico. Señala que, como Mayakovski y los demás futuristas y, en cierta medida, los acmeístas, “Pasternak intenta integrar en el universo del poema los pormenores de percepción inmediata y bruta, que ninguna metáfora viene a “levantar” o ennoblecer y sobre los cuales no opera la “voluntad de poetización”.

Según Berger, al recoger Pasternak los elementos que el mundo le brinda al margen de la poesía, las percepciones que se ofrecen a los sentidos *cuando no se es poeta*, no se propone “fundirlos” en el poema. Se presentan en su estilo con toda la fuerza de su desnuda trivialidad, como pudieran aparecer en la más realista de las prosas:

*Con una servilleta el mozo iba frotando  
el bronce que manchó la estearina...*

El crítico francés observa que, paralelamente a la *donnée immédiate*, existe en la poesía de Pasternak una percepción metafórica de las cosas en que este mismo elemento, digamos vulgar, también aparece.

Pasternak compara, por ejemplo, las ramas adormiladas a unas "mangas de húmedas camisas". Berger hubiera podido añadir muchos ejemplos de este tipo de símil o de metáfora en que se produce no un movimiento de elevación, sino de *descenso* desde la realidad comentada hasta su punto de referencia; así, cuando en otro poema observa que el Cáucaso "parecía un lecho arrugado" o en aquel pasaje de la autobiografía de Pasternak en que, comentando su viaje a Italia, precisa que "los círculos y los ochos de los reflejos venecianos bogaban y se multiplicaban hinchándose como bizcochos en el té". Y Berger concluye: "Tanto si introduce directamente los pormenores realistas en sus poemas como si los asocia, por el sesgo de la metáfora, a pormenores poéticos, la poesía de Pasternak conserva la misma andadura insólita, responde a la misma necesidad de expresar la realidad sin rodeos. Incluso parece que a menudo, en lo más alto de su vuelo lírico, siente el afán brutal de cortarles al canto las alas para caer otra vez al suelo. A veces da la impresión de que el canto no se elevaría si el poeta no se apoyase en una observación vulgar. En él parece orgánica la necesidad de mezclar, sin confundirlos, lo poético con lo trivial o *siempre visto*, que de este modo adquiere la calidad de lo *nunca visto*, de lo insólito que uno cree ver por vez primera."

En ocasiones, el tono estrictamente poético—la singular metáfora, la fina pincelada que revela emocionadamente un paisaje o un estado de ánimo—se mezcla no ya con la percepción trivial, sino con un tipo de realidades que no suele asociarse al lenguaje poético. Es entonces cuando la poesía de Pasternak se acerca más a ciertas maneras estilísticas de Donne. Acaso el poeta ruso, que tan a fondo conocía la lengua inglesa, fue un antiguo lector del celebrado metafísico inglés del siglo XVII. En el poema de Paster-

nak que empieza: "Amada, el murmurar dulzón..." hay una estrofa cuyas imágenes, tomadas del léxico de la anatomía y de la técnica de la versificación, pudieran figurar en las composiciones más características de Donne:

*Y quisiera que, tras la muerte, ya encerrados  
para emprender la ruta,  
más unidos aún que el pericardio  
y el corazón, la rima nos fundiese*

Aquí no sólo estas palabras clave: *pericardio* y *rima* acercan los versos de Pasternak a la manera de los poetas metafísicos, sino que el movimiento mismo de la estrofa recuerda claramente el estilo de John Donne. El poema fue escrito en 1931, época en que el influjo de Donne sobre los poetas jóvenes de Inglaterra era ya manifiesto y los críticos se referían a él con frecuencia; es, pues, posible que Pasternak experimentase también la atracción de aquel estilo directo, vivo, próximo a la simplicidad del lenguaje hablado, pero que no rehuía el uso de los vocablos científicos, dotados para Donne—aún medieval a medias—de un encanto nuevo y turbador.

Aparte esta yuxtaposición de elementos dispares, las imágenes de Pasternak tienen a veces otro curioso rasgo. Surgen precisamente de un sentimiento opuesto al que suele asociarse con la realidad que evoca el poema, y el contraste así logrado descubre un aspecto más hondo de esa realidad. En el poema "La primavera", por ejemplo, el profuso canto de los pájaros no sugiere al poeta las plácidas y luminosas comparaciones que suele inspirar una fronda vibrante de gorjeos, sino unas imágenes rudas, violentas:

*Como una sogá ciñen el cuello de la fronda  
las plumosas gargantas: como el lazo a los búfalos.*

Y así vemos que la explosión de vitalidad propia de la primavera encierra algo penoso y aun cruel en su

misma pujanza. "Abril es el mes más cruel...", ya lo dijo Eliot en *The Waste Land* ante la dolorida sorpresa de la poetisa Victoria Sackville-West, apegada a los esquemas clásicos de la primavera. El contraste va en sentido inverso—no de lo idílico a lo brutal, sino de lo violento a lo delicado—cuando Pasternak, en otro poema, compara el lento fraguarse de la tempestad a la inmóvil vida de una crisálida y entre los rasgos de la tormenta descubre finuras de mariposa:

*Ahora, infanta, emprenderás el vuelo  
y, posada en un poste telegráfico,  
pondrás lazos de agua sobre los rumorosos  
pasos de las caladas muchedumbres.*

"Poeta terrestre, lleno de franco júbilo y de ímpetu vital": así ha definido a Pasternak su traductor Ripellino. El poeta, en efecto, adivina tras un sauce el leve corpiño de la Primavera y observa las furtivas miradas que lanzan los tordos entre sus verdes cortinas o ve brincar como un potrillo el hielo que se funde en abril. Pero aunque sus poemas reflejan a menudo "el mágico espacio de un mundo que parece recién creado", también expresan más de una vez el "llanto de las cosas". Dicen la terrible crudeza de los inviernos del Norte, la larga monotonía de los viajes por la estepa rusa, la sucia nieve de los paisajes urbanos o el reflejo de los techos anegados en las zanjas bajo una tétrica niebla. Pero esta poesía descubre una oculta belleza aun en lo que es hostil o sórdido.

Es una poesía esencialmente dinámica, atenta al movimiento de las cosas: sus rápidas mutaciones recuerdan, como ha observado más de un crítico, la técnica del cine. Las sensaciones se definen con una sorprendente plasticidad semejante a la de los primeros planos de las películas modernas:

*Echándonos al hombro el puerto, lentamente  
nos deslizamos tras los cobertizos...*

Y esta tendencia a la concreción plástica llega incluso a transformar metafóricamente los sonidos en cosas palpables, aumentando así su impresión agorera:

*En columnas se eleva el mugir del ganado.*

Con razón se ha dicho que la poesía de Pasternak posee esa rara virtud de convertir lo extraño en familiar y lo familiar en extraño.

En el momento de la publicación de este libro, el autor se encontraba en un viaje de negocios por el extranjero, y por lo tanto no pudo asistir a la presentación de este libro en el país de origen. El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro.

Este libro es una obra de carácter popular, y por lo tanto no debe ser considerado como una obra de carácter científico. El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro.

"Para que el lector pueda comprender mejor el contenido de este libro, el autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro. El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro.

El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro. El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro.

Este libro es una obra de carácter popular, y por lo tanto no debe ser considerado como una obra de carácter científico. El autor desea expresar sus agradecimientos a los señores que le ayudaron en la preparación de este libro, y en particular a los señores que le ayudaron en la redacción de este libro.

EL RENOVAMIENTO  
DE WALTER PAINT  
IV  
CRITICOS

Es uno de los libros que más interesantes se  
han leído en los últimos años. De "Renovamiento"  
seguirá el libro de los libros, una obra que se  
puede leer en un día, pero que se disfruta  
mucho. Como el de los libros, este libro  
tiene un carácter de obra de arte. Como  
obra, es un libro que se puede leer en un  
día, pero que se disfruta mucho. Como  
obra de arte, es un libro que se puede leer  
en un día, pero que se disfruta mucho.  
El libro de los libros, una obra que se  
puede leer en un día, pero que se disfruta  
mucho. Como el de los libros, este libro  
tiene un carácter de obra de arte. Como  
obra, es un libro que se puede leer en un  
día, pero que se disfruta mucho. Como  
obra de arte, es un libro que se puede leer  
en un día, pero que se disfruta mucho.



VI

CRITICOS





## “EL RENACIMIENTO”

### DE WALTER PATER

Es este uno de los libros que más influyeron en las letras inglesas de fin de siglo. Su “Conclusión” inspiró el ideal de toda una generación de prosistas y poetas: Yeats es su figura más destacada. “Buscábamos conscientemente en Pater nuestra filosofía”, escribió, refiriéndose a sí mismo y a sus amigos, el autor de *Rosa Alchemica*. Pero, ¿cuál era, en realidad, el mensaje contenido en la “Conclusión” de los ensayos de Pater? Su sentido se ha interpretado de maneras contradictorias. El autor suprimió en la segunda edición ese capítulo final “porque me parece—dijo—que acaso pudiera desorientar a alguno de los jóvenes que lo leyeran”.

Esas páginas, en las cuales alguien ha querido adi-

vinar como una llamada de "trompetas supraterrrestres", parecen a primera vista una invitación a la vida terrena, un consejo para saborearla de modo más lúcido y apasionado. Se diría que la filosofía de Pater podría adoptar por lema aquella frase de *Les nourritures terrestres*: "¡Oh! Si supieses, si tú supieses, tierra anciana en exceso y tan joven aún, el sabor agridulce, el delicioso sabor que tiene la vida, tan breve, del hombre!" Water Pater propone esta difícil intensidad: hallarse siempre presente en aquel punto "donde el mayor número de fuerzas vitales convergen en su energía más pura". Ante la eterna fugacidad de las cosas, su Musa sería la primera de las cuatro danzarinas que imaginaba Barrès en sus ardientes nostalgias venecianas, la beldad "orgullosa y triste" que murmura: "*Tout désirer.*" Una de las páginas más famosas de Pater, su comentario sobre la Gioconda, revela vívidamente ese vasto anhelo, ese sintetismo que recoge y exalta los aspectos más diversos y contradictorios de la experiencia. Es una actitud de imparcialidad, una actitud insostenible, como la que reflejaban los primeros libros de Gide, quien "no podía sufrir que fuesen preteridos los derechos de ningún *possible*, ya que a todos los abrazaba su espontánea visión".

Pero, si bien se mira, el totalismo de Pater no es el del poeta robusto e impersonal que se funde imaginativamente con las formas nobles o viles de la vida, como ocurre en el que Pater llama "el gran arte irregular de Shakespeare". Se ha observado que Pater no pudo terminar su fantasía sobre el siglo XVI, *Gaston de Latour*, porque no poseía fibra suficiente para simpatizar con la vida densa, tosca a veces, de aquel período: Rabelais, Montaigne, las guerras de religión, el ardiente afán de conocimiento, falto a menudo de apreciación crítica. "Su talento—escribió O'Faolàin—se mostraba demasiado sensible a los delicados mati-

ces; Pater era un observador excesivamente remilgado, un amigo demasiado ardoroso del momento raro, para acoger la vida cruda y desnuda." Su mensaje es, pues, el de un contemplativo, de un esteta: vivir para la belleza, responder con toda el alma a las "pasiones exquisitas", a las impresiones delicadas—"extraños matices, extraños colores y curiosos perfumes"—que nos propone el torrente de la vida. Pero una doctrina que surgía como una exaltación de la vida y como un elogio del arte porque distingue y fija las mejores esencias de la vida breve y vertiginosa, fue transformada por los discípulos de Pater en una doctrina de aislamiento, de torre de marfil. Es innegable que todo un período de la literatura inglesa se ha visto embrollado en la equívoca interpretación o exageración de su pensamiento. Pater admitió una relación positiva entre la vida y el arte; en cambio, Yeats imaginaba entre ellos una oposición, el arte como refugio *contra* la vida; quería refugiarse en un caserón donde puertas y estilizados tapices lo aislaran de la historia, en un mundo de belleza y de paz. Idéntico pensamiento expresó Oscar Wilde, aunque con mayor crudeza: "¡La vida! ¡La vida! Que no se nos ocurra ir hacia la vida buscando realizarnos, persiguiendo la plenitud de la experiencia. Es algo limitado por las circunstancias, incoherente en su expresión y sin *esa bella correspondencia entre forma y espíritu* que es lo único capaz de satisfacer al temperamento artístico y crítico. Nos exige un precio demasiado alto por sus mercancías, y adquirimos el más insignificante de sus secretos a un coste monstruoso, infinito. Es por medio del Arte, y sólo por medio del Arte, que nos podremos escudar contra los riesgos de la existencia vivida."

\* \* \*

Pater no fue un puro esteta en el estrecho sentido de Wilde; tampoco fue un mero hedonista. Si proclama las excelencias del arte porque su fruto es una consciencia más despierta, más atenta a las pasiones exquisitas, a los momentos raros de la vida, admite también unas realidades más altas a las cuales pueden dedicar su multiplicada consciencia quienes son "hijos de este mundo". *Mario el epicúreo* aclara muchas cosas insinuadas, acaso con cierta oscuridad, en la "Conclusión" famosa. Mario—y ya sabemos hasta qué punto es un "retrato imaginario" del mismo Pater—no podía ser un simple epicúreo porque "nunca le guía solamente el placer, por refinado y aun por elevado que se suponga, sino la perfección del ser íntimo". Charles Du Bos, en su profunda interpretación de la novela de Pater, nos presenta a Mario siempre en ansiosa espera "en la cumbre del alma, como un pájaro solitario", con el afán de entrever la inefable Presencia entre la "luminosa niebla" de que habla San Agustín. "Mantener en la vida ese éxtasis..." Según Du Bos, *Mario el epicúreo* revela el sentido oculto que contenía para Walter Pater esta frase de *El Renacimiento*.

Pero Mario muere en su éxtasis expectante, no pasa de ser "un alma sólo a medias despierta". Pater escribió en una época en que la reacción contra el sórdido utilitarismo intentaba hacer del arte un sucedáneo de la religión, cuando escritores como Arnold querían divorciar del pensamiento la religión auténtica; sólo apreciaban de ésta los valores estéticos y emotivos. Se ha dicho de Ruskin que le agradaban todos los elementos integrantes de una catedral, excepto el altar, y a muchos de aquellos pensadores del siglo XIX, imbuidos de una vaga religiosidad estética, podría aplicárseles lo que Alphonse Daudet dijo de Renan: "*Son cerveau est une cathédrale désaffectée.*" No es, pues, de extrañar que, en fin de cuentas, el pensamiento de

Pater sea algo borroso; que, así como se dijo de Rilke "que se hallaba en una estrecha plataforma, entre el catolicismo, el panteísmo y el ocultismo", pueda verse la figura de Pater en un lugar impreciso entre el epicureísmo y la Fe. Un crítico inglés ha podido definirlo con las palabras que el mismo Pater aplicaba a Coleridge: "Representa esa insatisfacción, esa languidez y nostalgia inacabables, esa infinita tristeza cuya música vibra a través de toda la literatura moderna."

## MARIO PRAZ Y LA HISTORIA DE LA LITERATURA

EN el ensayo inicial de *La Casa della Fama* (Ricciardi, Milán, 1952) Mario Praz analiza las opiniones de Croce sobre los métodos de la historia literaria. Croce negó la posibilidad de una concatenación histórica en los estudios de literatura y concibió la historia literaria como una serie de ensayos sobre autores considerados separadamente. Este concepto es, según Praz, el punto terminal de la crítica romántica, que desde hace más de un siglo no ha hecho sino subrayar el elemento individual en las creaciones del espíritu.

Pero no es cierto que toda obra literaria sea una estructura desvinculada de las obras que la circundan. Aun admitiendo una radical originalidad en las crea-

ciones eminentes de la literatura y del arte, debe reconocerse una concatenación de carácter evolutivo, una relación íntima entre lo que Eliot llama "la tradición y el talento individual". El agudo crítico italiano cita ejemplos de esa relación que hace posible la historia del arte y de la literatura y es su verdadero substrato.

Ni siquiera el artista más genialmente personal, ni al propio Miguel Angel, puede atribuírsele una absoluta independencia creadora. La pintura florentina, de Masaccio a Miguel Angel, brinda—como observa Mario Praz—una serie de artistas susceptibles de ser estudiados independientemente en esas monografías que, según Croce, son la única forma posible de una historia de las creaciones artísticas. Pero Berenson ha demostrado que aunque ninguno de ellos se limitó a recoger la obra de un predecesor, propusieron todos un único intento y resolvieron problemas de forma y movimiento coordinados según un desarrollo lógico. Miguel Angel no será, pues, el genio solitario que a primera vista parece; recogió el legado de sus predecesores, aun sin ser discípulo directo de ninguno de ellos. "Sintió profunda y violentamente—dice Berenson—lo que sus precursores sólo presintieron y comprendió todo su significado, al que dio cumplida expresión. El germen existía ya en Giotto y en Masaccio. Siendo el postrero de su estirpe, surgido en condiciones artísticamente más favorables, en Miguel Angel se concentran todas las energías suspensas aún en la tradición, y el arte florentino encontró en él su cima lógica."

Si Croce negó categoría científica a la crítica basada en el estudio de los géneros literarios, Mario Praz considera legítima la historia de un género, de una tradición métrica o estilística que culmina en una obra de supremo valor y explica su íntima contextura. Con razón aduce el caso de Alexander Pope, cuya obra es la forma más alta y exquisita del rococó en la

poesía inglesa. El dístico que en el siglo xvii afirmó su predominio como vehículo de expresiones epigramáticas rinde en Pope, poeta del xviii, su mejor fruto. Pero su obra irónica, sentenciosa y bruñida se presentía ya, como recuerda el autor de *La Casa della Fama*, en las epístolas heroicas de Drayton o en los dísticos de Sandys, Denham y Waller.

En opinión de Croce, el objetivo esencial de la crítica y de la historia literaria es el juicio estético, la distinción entre lo que él llamó "poesía y no poesía". Admitía el estudio de fuentes, géneros y formas y la comparación entre épocas culturales, pero sólo con fines didácticos; los consideraba "referencias extraestéticas" y se oponía al intento de "fundir aquellas partes heterogéneas para explicar o justificar históricamente la poesía con lo que no lo es". La tesis de Mario Praz es que esos estudios auxiliares, bien manejados por el crítico o el historiador de la literatura, son a menudo una base necesaria para la formación del juicio crítico. Sobre todo en períodos de cultura comunitaria y homogénea, cuando el artista se propone imitar a sus predecesores y revela la propia originalidad a despecho de sus intenciones profundas, no puede prescindirse de la comparación entre una obra y sus antecedentes. "Croce y sus discípulos —dice Praz— objetarán que eso es una simple preparación al juicio sobre lo bello, no el juicio mismo. ¿Pero cómo constituiría historia este juicio aislado e independiente?" Croce escribió en 1948, en un ensayo destinado a un *symposium* organizado por una universidad norteamericana, que "todo poema es un proceso creador original y por ello requiere una historia monográfica que lo vincule firmemente al conjunto de la historia del espíritu humano, no tan sólo a una o diversas obras de arte". La pretensión es, en verdad, ambiciosa y, aunque parezca lo contrario, contradice en el fondo la tesis crociana de la historia



literaria concebida monográficamente. ¿Es cierto, como concluye Mario Praz, que acaso el futuro de esta historia se halle en el estudio de las "poéticas", de las corrientes del gusto y de la sensibilidad?

En sus artículos y ensayos reunidos bajo el título de *Cronache letterarie anglosassoni* (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1950.) Praz aplica en parte ese método. Se propone reflejar los entusiasmos y desilusiones, las modas pasajeras y los primeros indicios de una fama que, rebasando los límites de una crónica, trasciende ya a los manuales. Pero Praz cree más en el ondulante fluir de la sensibilidad y del gusto que en las valoraciones inamovibles. "Las posiciones absolutas—dice—sólo existen, por amable ficción, en los manuales de historia literaria." Individuos y épocas tienen sus preferencias, y aun los autores clásicos de inquebrantable fama son a veces discutidos. Según el autor de las *Cronache*, la futura historia literaria se basará probablemente en esquemas variables de valores, deducidos del mismo fluir histórico. El crítico ha de precisar el momento en que declina un determinado estilo y aparecen formas nuevas, obras de "pura poesía". Pero, aunque cada época tenga sus preferencias y tienda a ver en las obras del pasado el reflejo de la sensibilidad presente, el juicio del crítico ha de apoyarse en cierta intemporalidad. Mario Praz no es tan relativista como parece. Si hubiese adaptado su juicio a la sensibilidad contemporánea no hubiera advertido la errónea interpretación que dio Virginia Woolf al arte de Jane Austen, atribuyéndole un misterioso intimismo, cuando sus novelas son, como precisa certeramente el crítico italiano, no un teatro de pasiones y monólogos internos, sino "un teatro de caracteres", un arte parecido al del autor de *Tartuffe*.

Con excesiva modestia Mario Praz llama "crónicas" a los sustanciosos capítulos de historia literaria

que son sus artículos y ensayos. Los dos volúmenes sobre autores ingleses y americanos contienen un valioso tesoro de información y de crítica. Recogen las fluctuaciones del gusto en el ámbito de la literatura anglosajona desde 1925 hasta hoy—la revaloración de Donne y de Pope son dos fenómenos característicos de esta época—y brindan al atareado lector moderno un tipo de exploración crítica que no excluye la síntesis, la ilustradora noticia, el ambiente en que fueron creadas las obras, ni siquiera la fina semblanza física de un autor; pero ese elemento descriptivo en nada estorbará al erudito que, conociendo ya las obras, sólo busque en los comentarios de Mario Praz la zona estrictamente apreciativa. Con igual maestría escribe sobre la literatura y sobre el arte. El vasto ámbito cultural donde se mueve, su base humanística y su curiosidad ante los nuevos valores dan a estos ensayos una rara vivacidad y riqueza. Mario Praz es autor de un sustancioso tratado: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), muy citado también en su edición inglesa: *The Romantic Agony* (1933) y su especialización en los autores de aquel período le ha permitido precisar la exacta calidad de las manifestaciones del espíritu romántico en la literatura de hoy.

En este aspecto es una página de singular penetración crítica su comparación entre Hemingway y D. H. Lawrence. Ambos exaltan la vida primitiva y los sentimientos elementales, pero si Lawrence fue un romántico en su culto del salvaje feliz y en su aspiración a un primigenio idilio, la obra de Hemingway nos da “una épica de lo cotidiano” sin ninguna esfumatura romántica. “Sus descripciones—comenta Praz—se hacen más desde el punto de vista del experto en cosas campestres que desde el punto de vista del poeta; aquél fue común en la antigüedad clásica, y el romanticismo, con su manera sugestiva, ha dado

al gusto otra orientación. Pero, en sus sobrias líneas, esas descripciones nos comunican mejor el verdadero sentido del Africa—tierra que, al fin y al cabo, se hizo para que la habitaran hombres, como cualquier otra tierra—que las embrujadas alucinaciones y todo el pavoroso *chiaroscuro* romántico de un Conrad.”

Igualmente certeras son las páginas sobre los novelistas italianos imitadores de Hemingway. Con ejemplos muy bien elegidos señala Praz cómo ciertas características de un estilo que es una lección de sencillez y espontaneidad se transforman en puro manierismo. Entre las mejores páginas de las *Cronache* señalaríamos también el estudio de la filosofía poética de Keats, los comentarios a la técnica de “iluminación musical” de Virginia Woolf, el paralelismo entre la poesía de T. S. Eliot y la de Eugenio Montale, el análisis de las sugerencias e influjos que se entrecruzan en las obras de O’Neill y la visión crítica de las novelas de Faulkner: su estructura, su estilo, el misterio de sus personajes. Los ensayos de Mario Praz no adolecen de esa timidez que invalida la obra de otros comentaristas literarios. Es hoy uno de los mejores críticos de Europa. Posee el don de resumir vívidamente un libro o una doctrina y el de valorarlos con agudeza y decisión. Uno de sus grandes méritos es ese raro y admirable equilibrio entre la descripción y la crítica.

FIN DE  
“COMO NACE EL POEMA  
Y OTROS ENSAYOS Y NOTAS”





# INDICE

La pubblicazione di questo volume è stata  
autorizzata dal Ministero dell'Interno  
in data 15/10/1941.

1. *La guerra civile*

2. *La guerra civile*

3. *La guerra civile*

4. *La guerra civile*

5. *La guerra civile*

6. *La guerra civile*

7. *La guerra civile*

8. *La guerra civile*

9. *La guerra civile*

10. *La guerra civile*

11. *La guerra civile*

12. *La guerra civile*

13. *La guerra civile*

INDICE

## INDICE

(A continuación del título se indica el periódico  
o el libro donde se publicaron originariamente los  
trabajos que integran el presente volumen.)

Nota preliminar .....	7
I. CÓMO NACE EL POEMA :	
La poética de Maragall .....	11
<i>Criterion</i> , núm. 4, Barcelona, 1960.	
Maritain y la intuición .....	26
<i>Cántico</i> , núm. 13, Córdoba, 1957.	
Prólogo a " <i>La ciutat del Temps</i> " .....	45
J. Pedreira, editor, colección "Les Quatre Estacions", Barcelona, 1961.	
II. POETAS HISPÁNICOS :	
Poesía y prosa de San Juan de la Cruz .....	53
Prólogo a <i>Obra poética, seguida de fragmentos de sus declaraciones</i> , Montaner y Simón, Barcelona, 1942.	
<i>Hombre interior</i> , de Jorge Blajot .....	61
<i>Insula</i> , núm. 81, Madrid, 1952.	

Aurelio Valls o el peso del misterio ... ..	63
<i>Agora</i> , núm. 39-40, Madrid, 1960.	
La poesía de Verdaguer ... ..	72
<i>Obres completes</i> , Biblioteca Perenne, Editorial Selecta, Barcelona, 1949.	
Prólogo a las poesías eucarísticas de Verdaguer ... ..	93
<i>Eucarístiques</i> , Editorial Selecta, Barcelona, 1954.	
La poesía de Guerau de Liost ... ..	97
<i>La Veu de Catalunya</i> , Barcelona, 4 abril 1934.	
Prólogo a <i>Arbres</i> , de Carner ... ..	105
Editorial Selecta, Barcelona, 1953.	
Carner, intérprete de la poesía china ... ..	109
<i>Insula</i> , núm. 95, Madrid, 1953.	
Prólogo a <i>Obres completes: Poesía</i> , de Josep Carner ...	111
Editorial Selecta, Barcelona, 1957.	
Carles Riba ... ..	155
Prólogo a <i>Estances</i> , Editorial Selecta, Barcelona, 1947.	
Nota sobre la poesía de Josep Sebastià Pons ... ..	160
<i>Tramontane</i> , núm. 385-86, Perpignan, 1955.	
La poesía de Tomàs Garcés :	
I. <i>El somni</i> ... ..	163
<i>La Nova Revista</i> , núm. 3, Barcelona, 1927.	
II. <i>El senyal</i> ... ..	165
<i>Quaderns de Poesia</i> , núm. 2, Barcelona, 1935.	
III. "El caçador" ... ..	168
<i>Ariel</i> , núm. 9, Barcelona, 1947.	
<i>Imitació del foc</i> , de Rosselló-Pòrcel ... ..	171
<i>Ariel</i> , núm. 1, Barcelona, 1946.	
III. POESÍA EXTRANJERA :	
Prólogo a una antología de poesía inglesa y norteamericana ... ..	179
<i>La poesía inglesa</i> , José Janés, editor, Barcelona, 1956.	
La poesía de Pierre Motin ... ..	207
<i>Revista de Catalunya</i> , núm. 91, Barcelona, 1938.	
<i>Epipsychidion</i> , de Shelley ... ..	221
Parte de este trabajo se publicó como prólogo a la traducción catalana del poema (Helikon, Barcelona, 1946).	
Emily Dickinson ... ..	226
<i>Poemas</i> . Selección y versión de M. Manent. Editorial Juventud, Barcelona, 1957.	



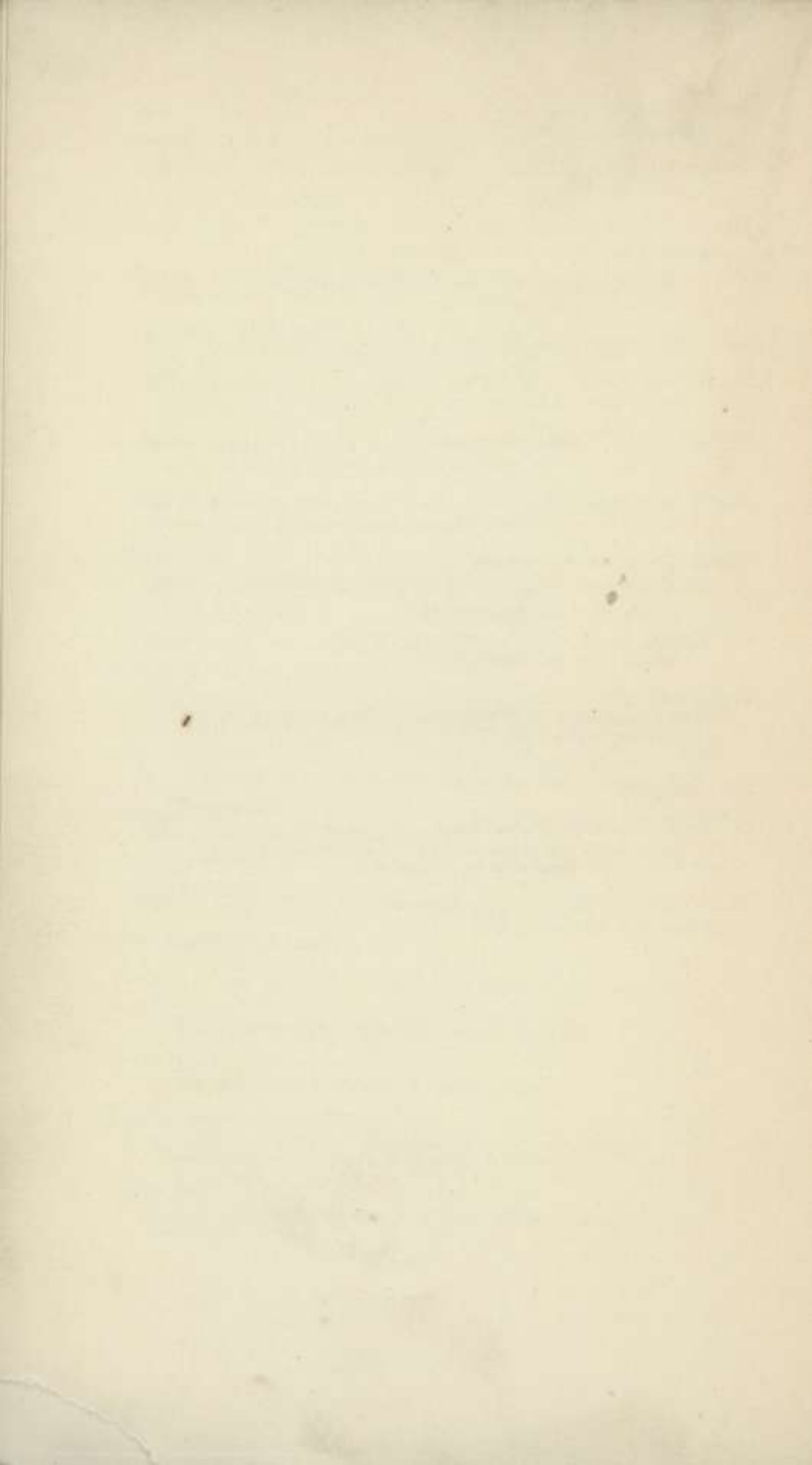
Poe visto por Lindsay ... ..	236
<i>Atlántico</i> , Madrid, 1958.	
Robert Browning y Elizabeth Barrett ... ..	240
<i>Quaderns de Poesia</i> , núm. 1, Barcelona, 1935.	
Rilke: I. Cartas ... ..	250
<i>Quaderns de Poesia</i> , núm. 2, Barcelona, 1935.	
II. Al margen de una biografía crítica ... ..	253
<i>Insula</i> , núm. 146, Madrid, 1959.	
Nota sobre <i>Memory</i> , de Walter de la Mare ... ..	259
La dialéctica poética de Dylan Thomas ... ..	262
<i>Insula</i> , núm. 96, Madrid, 1953.	
Prólogo a una "Antología amorosa" ... ..	269
<i>Antología amorosa</i> . Editorial Selecta, Barcelona, 1955.	
Poetas ingleses de hoy ... ..	278
<i>Cántico</i> , núm. 1, segunda época, Córdoba, 1954.	
Poesía norteamericana actual:	
I. <i>More Modern American Poets</i> , de J. G. Southworth. ... ..	283
<i>Insula</i> , núm. 113, Madrid, 1955.	
II. Lowell, Jarell, Shapiro, Viereck, Wilbur ... ..	287
<i>Insula</i> , núm. 83, Madrid, 1952.	
Boris Pasternak ... ..	292
<i>Poemas</i> . Traducción de B. Marcoff y M. Manent. Editorial Juventud, Barcelona, 1959.	
IV. Críticos:	
El Renacimiento, de Walter Pater ... ..	303
<i>El Renacimiento</i> , traducción catalana de M. Manent. Institució de les Lletres Catalanes, Barcelona, 1938.	
Mario Praz y la historia de la literatura ... ..	308
<i>Insula</i> , núm. 91, Madrid, 1953.	



101	Les fêtes de la ville	101
102	Le carnaval de la ville	102
103	Le carnaval de la ville	103
104	Le carnaval de la ville	104
105	Le carnaval de la ville	105
106	Le carnaval de la ville	106
107	Le carnaval de la ville	107
108	Le carnaval de la ville	108
109	Le carnaval de la ville	109
110	Le carnaval de la ville	110
111	Le carnaval de la ville	111
112	Le carnaval de la ville	112
113	Le carnaval de la ville	113
114	Le carnaval de la ville	114
115	Le carnaval de la ville	115
116	Le carnaval de la ville	116
117	Le carnaval de la ville	117
118	Le carnaval de la ville	118
119	Le carnaval de la ville	119
120	Le carnaval de la ville	120
121	Le carnaval de la ville	121
122	Le carnaval de la ville	122
123	Le carnaval de la ville	123
124	Le carnaval de la ville	124
125	Le carnaval de la ville	125
126	Le carnaval de la ville	126
127	Le carnaval de la ville	127
128	Le carnaval de la ville	128
129	Le carnaval de la ville	129
130	Le carnaval de la ville	130
131	Le carnaval de la ville	131
132	Le carnaval de la ville	132
133	Le carnaval de la ville	133
134	Le carnaval de la ville	134
135	Le carnaval de la ville	135
136	Le carnaval de la ville	136
137	Le carnaval de la ville	137
138	Le carnaval de la ville	138
139	Le carnaval de la ville	139
140	Le carnaval de la ville	140
141	Le carnaval de la ville	141
142	Le carnaval de la ville	142
143	Le carnaval de la ville	143
144	Le carnaval de la ville	144
145	Le carnaval de la ville	145
146	Le carnaval de la ville	146
147	Le carnaval de la ville	147
148	Le carnaval de la ville	148
149	Le carnaval de la ville	149
150	Le carnaval de la ville	150









11



C.  
MX. 1-2  
R. 318

0395-73860


 **Biblioteca  
de Catalunya**

Adq. D-FM4

Op. 1001233689



Top. maragall - Brit.  
82.09-1

 **Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura**

MC 37

*gan*



**Arxiu Joan Maragall**



Reg. 318

Sig. ARX 1-2

Man

**BIBLIOTECA DE CATALUNYA**



1001233689

M. MANENT

## COMO NACE EL POEMA

Poeta y ensayista, y traductor de poesía, M. Manent, tan fino espíritu, se halla situado en lugar de privilegio para el entendimiento de la poesía. Los ensayos que aquí reúne pretenden, fundamentalmente, acercarnos al nacimiento y misterio de la poesía; y, al mismo tiempo, nos ponen en contacto, a través del análisis, con algunos de los mayores poetas catalanes contemporáneos: Verdaguer, Maragall, Carles Riba, Josep Carner, Guerau de Liost, J. S. Pons, Tomás Garcés...



AGUILAR, S. A. DE EDICIONES. MADRID-B. AIRES-MEXICO