

tal de Domínguez Berrueta. Estuvieron en ella los días 21 a 23 de octubre de 1916, y como en Baeza Antonio Machado, en Salamanca les acompañó don Miguel de Unamuno; hubo también un recital de piano a cargo de Federico García Lorca, en la noche del 23 y de esta visita, sin duda, nació la inclusión de este poema de Unamuno en la revista granadina, que sólo algunos años más tarde, reprodujo su autor en el libro *Teresa*.

Y he aquí cómo en las páginas de esta excelente revista, que animó en Granada el magisterio ejemplar de Domínguez Berrueta, reúne junto a su aportación personal—excelente su artículo sobre las vírgenes de Alonso Cano—la colaboración de dos poetas ya famosos entonces—Unamuno y Machado—y los primeros pasos de otro que iba a serlo más tarde, Federico García Lorca, quien creo que en alguna ocasión se refirió al magisterio que recibiera en Granada del catedrático salmantino. Sus primeros versos son un par de años posteriores a estos viajes.

M. GARCIA BLANCO

Universidad de Salamanca.

## SOBRE «LA POESIA EN EUROPA DESDE 1900 HASTA 1950», DE CECIL M. BOWRA

La reciente publicación, por Oreste Macri, de una amplia antología de poesía española, durante los primeros cincuenta años del novecientos, ha desvelado, para los extranjeros, el gran valor de nuestra literatura contemporánea, que tiene, precisamente, su cenit en la creación poética.—Si los escritores modernos españoles no aciertan plenamente—salvo contadas excepciones—en la narración novelesca o dramática, consiguen, sin embargo, sazonados frutos en las dos formas que caracterizan nuestras letras actuales:

el ensayo y la poesía, reconocidas ambas como descollantes en sus logros por los críticos de otras naciones,—la mencionada antología; los recientes estudios de Curtius, etc. Prescindiendo, ahora, de los ensayistas, y de todo comentario a la grata labor del hispanista italiano, vamos a fijar nuestra atención en un reciente estudio publicado en la revista *Diógenes*, (n.º 1, octubre de 1952) por Cecil M. Bowra: *La Poesía en Europa desde 1900 hasta 1950*, a lo largo de cuyas páginas queda corroborada la tesis de Macrí de que la poesía española ocupa el lugar señero de la moderna poesía europea.

Bowra, conocido en España por sus estudios sobre literatura clásica griega, comienza por señalar el origen y la unidad de la poesía en el período de su inquisición, buceando similitudes en la historia literaria europea: «Así como en el siglo XII se escribió en toda Europa occidental una clase característica de poesía amorosa, y como en el siglo XVI nuevas técnicas transformaron la poesía en todos los medios, de igual modo en nuestra época la poesía ha mostrado unidad de carácter en toda Europa». Supone que en Francia alborean las primeras manifestaciones de espíritu moderno, y que seguidamente se aclimata en los demás países, adaptándose a las peculiaridades de cada uno de ellos, dentro, siempre, de la unidad ideológica del mundo contemporáneo.

Esta parte preambular, expuesta con sumaria concisión, adolece de excesiva generalidad. El fenómeno es mucho más complicado. En toda la poesía europea contemporánea—en todo el arte europeo de este período—aparece de continuo un rebrote pasional de soterradas raíces románticas, no arruinadas del todo en el tiempo. La faz anárquica del romanticismo sigue dejando su impronta en el campo del arte, sin que logren quebrantarla los impactos del neoclasicismo. De ahí la necesidad de admitir la rebelión como uno de los ingredientes más fecundos del arte actual, tan ajeno al rigorismo de las normas; o dicho con otras palabras: tan vuelto de espaldas a los dictados de las poéticas. El arte contemporáneo únicamente conoce proclamas de inéditas actitudes.

Para comprenderle hay que olvidar polvorientos cánones y dejarse arrastrar alegremente por la caprichosidad de los manifiestos.

Con esto admitimos de modo parcial la tesis de Bowra. Los manantiales de la poesía moderna brotan, casi todos, en gálica gleba, con vetustas resonancias provenzales. A un viejo romanticismo agotado en las limitaciones de su temática sucede—frondoso retoño—otro más amplio, inmerso en idénticas inquietudes de libertad, pero más vuelto hacia la problemática humana. Después de la declamación viene la íntima recitación. La literatura europea—la buena literatura, naturalmente—sigue siendo romántica, pero con otro tono.

A partir de este momento nuestras discrepancias con Bowra son mayores. Su ensayo nos interesa, sobre todo, por dos motivos: por la valoración, justa a nuestro parecer, que hace de la poesía moderna, y por el lugar destacado que en ella otorga a la poesía española—en su nómina de poetas los españoles ocupan el primer lugar—.

Comienza el ensayista por excluir de su estudio a los poetas que «han continuado practicando con valerosa independencia un arte más tradicional» como Hardy en Inglaterra, Jules Superville en Francia, y Antonio Machado en España. ¿Cómo es posible que, con criterio que aspira a recoger la palpitación poética de Europa durante media centuria, pueda eludir tales nombres? Pensemos por unos instantes, reduciendo el problema a contorno más escueto, lo que sería un estudio de la poesía española contemporánea prescindiendo de A. Machado, o de la poesía mística española olvidando a San Juan de la Cruz, o de nuestro romanticismo excluyendo a Bécquer. Antonio Machado tiene equivalente significado dentro de su época, y de la poesía española de todas las épocas, que San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Góngora, Bécquer o Jorge Guillén. Por eso, volviendo a Bowra, creemos que comete un error al recortar voluntariamente suculentas parcelas del acaecer literario que le ocupa. Tanto Machado, como Superville, como Hardy, radican en el mundo poético del siglo XX y de

alguna manera lo informan. Sin ellos la visión aparece, inicialmente, tarada.

El estudio de Bowra, tiene, sin embargo, fallo más grave que casi lo inutiliza. Empieza por agrupar los poetas en dos grandes apartados de enfrentadas tendencias: Simbolistas y Modernistas (hénos aquí con dos nombres de contenido conceptual harto resobado, cuyo significado es imposible revalorar en otros moldes). «Durante el primer cuarto de siglo—nos dice—los simbolistas dominaron el escenario, e incluso ahora no lo han abandonado totalmente», y a continuación nos da la siguiente relación de poetas simbolistas: Yeats en las Islas Británicas, Valéry en Francia, George en Alemania, Rilke en Austria, Blok en Rusia, Ady en Hungría, Unamuno y Jiménez en España, de Castro en Portugal, y Sikelianos en Grecia. Resulta difícil, en lo que alcanza mi conocimiento sobre los mentados poetas, formar galimatías mayor. ¡Maravillosa conjunción la de Unamuno, Juan Ramón, Yeats, Valéry y Rilke! Nombres ineludibles en el esplendor poético moderno, pero imposibles de conciliar. Son casi, casi, cinco tendencias...

Si prescindimos de lo arbitrario de la agrupación—acaso nos lo parezca más por nuestro desmedido afán de rotular todas las cosas con minucioso membrete—hay en lo íntimo de esos poetas una raíz común que los identifica al enfrentarlos con el grupo siguiente—los modernistas—, pero que inutiliza las exclusiones hechas, precisamente, por el propio Bowra, como veremos enseguida.

Nuestro autor, antes de marcar los rasgos característicos del simbolismo, lo valora con las siguientes palabras: «este conjunto es sin duda comparable al de los románticos de un siglo atrás. Si bien falta alguien tan sobresaliente como Goethe, sus grandes hombres no se encuentran muy por debajo de ese nivel (para nosotros Unamuno, literariamente, seguramente lo enrasa) y además no son los únicos. Como conjunto, ciertamente eclipsan a cualquier otro surgido entre la muerte de Goethe y su propia aparición».

El poeta simbolista—y aquí entramos de lleno en la estimativa

de Bowra—considera el mundo como un misterio que hay que desentrañar por medio de símbolos, interpretándolo en un clima de puro contorno intelectual. De ahí el aire aristocrático e individual que adquieren los poemas, «su ideal es el hombre que hace de la vida misma un arte por su conocimiento de insospechadas bellezas y su negativa a amoldarse a cualquier esquema mecánico de pensamiento o de conducta». El poeta simbolista busca siempre un trascender de su circunstancia, una evasión saturada de presupuestos culturales; es como el profeta de un orden invisible y tremendo, del que habla con gran dignidad, mediante símbolos inspirados.

Todo esto resulta demasiado vago para acotar una parcela de la creación poética, ya que esos perfiles concuerdan plenamente con aquellos que definen la poesía en general. Dentro de las ideas de Bowra podríamos decir, extremando el ejemplo, que el simbolismo es como un ensayo filosófico escrito en verso.

Contra esa tendencia se ha levantado el modernismo, la otra vertiente cardinal de la poesía europea contemporánea.

De nuevo volvemos a encontrarnos con la vaguedad del nombre, ablandándose en los ecos que suscita. Toda una modalidad retórica se ha teñido bajo su dictado. Los modernistas, tal como tradicionalmente los consideramos—escuela emparentada con simbolistas y parnasianos—tomaron de la música la pauta para el empleo sonoro de las palabras, sin dubitación de ninguna clase en el momento de elegir la más rebuscada y erudita. Es un estilo de perfumes, joyas y flores. Dentro de cada poema hay siempre, implícito o explícito, un jardín descomponiéndose en el exaltado sensualismo de los crepúsculos.

Para Bowra ninguno de estos rasgos define el modernismo—lo que él llama modernismo—y más bien parece llevarlos al simbolismo. Tomemos como ejemplo el lenguaje—básico siempre en la axiología poética—: «Los modernistas han hallado—escribe—su vocabulario en el lenguaje cotidiano, y mediante una hábil reelección de éste y una aplicación adecuada han dado a la poesía nue-

va frescura y vigor, como si estuvieran en feliz armonía con el hombre común e interpretasen para él sus pensamientos a través de refinadas versiones de sus propias palabras». «Esta vuelta al lenguaje común—nos dice un poco más adelante—significa que los modernistas usan muchas palabras que los simbolistas hubieran probablemente evitado, y gracias a ello han conquistado una mayor variedad de tonos».

Con esto tenemos perfilado el rasgo primero de lo que Bowra llama Modernismo: lenguaje común y directo. El segundo podemos verlo a través de las siguientes aseveraciones: «desarrollo de una temática para expresar estados mentales latentes»; «procede en gran parte del autoexamen y del conocimiento de sí mismo, e insiste en que cada elemento de una experiencia imaginativa es importante y merece ser recordado»; «exige que los estados anímicos, por inusitados que resulten, no deben de ser falsificados en sus representaciones». Después de insistir sobre estos conceptos; desarrollándolos, claramente se ve a lo que Bowra llama modernismo. No es otra cosa que lo que desde hace tiempo venimos denominando—acaso, también, con un nombre poco apropiado—surrealismo. La caracterización es perfecta, y más habida cuenta que el ensayista señala, de igual modo, la afición a la sangre de los poetas pertenecientes a esa escuela.

Al igual que en el simbolismo, Bowra nos da la nómina de los poetas más destacados que siguen esta tendencia. La relación es también anárquica, pero aquí menos acentuada, y con mucho mayor parentesco en los nombres citados: Ungaretti, Montale, T. S. Eliot, Sitwell, Paul Eluard, Mayakovsky, Lorca, Alberti, y George Seferis. La importancia de este grupo es equivalente a la del simbolismo, y a él se debe la conquista para la poesía de terrenos antes inexplorados.

Ahora bien, reduciendo el problema a campo español y dando a las cosas su viejo nombre ¿es posible incluir a Lorca dentro del surrealismo? Pensemos por el momento en su aportación a esa tendencia: dos tragedias y un libro de poemas. Son las tragedias

«*Así que pasen cinco años*» y «*El Público*», y el libro mencionado «*Un poeta en New York*». ¿Cuál es el significado de estos títulos en la obra lorquiana? Casi nulo. «*Así que pasen cinco años*» no se representó nunca, a pesar de haber sido escrita siete años antes de la muerte del poeta, y sabemos, además, por amigos personales del escritor, que éste no sentía ningún aprecio por ella. De «*El público*», escrita en la misma época sólo nos quedan dos fragmentos, y «*Un poeta en New York*» aparte de algunos poemas dados a conocer en revistas, y de una lectura pública, permaneció inédito hasta su inclusión en las Obras Completas de la Editorial Losada. Dentro del surrealismo únicamente podemos señalar un gran acierto de García Lorca: «*Llanto por la muerte de Sánchez Mejías*», pero no olvidemos que se trata de un surrealismo muy moderado, injerto además en el recio cauce popular, tan sabiamente domesticado por la musa del poeta.

No podemos, pues, comprender la inclusión de Lorca en ese grupo—donde únicamente cosechó laureles marchitos. No es que le neguemos valor. Al contrario. Lorca, es, para nosotros, uno de los grandes poetas españoles de todos los tiempos, al igual que Guillén excluido del estudio de Bowra. Pero creemos que el nombre que en ese grupo debía de compartir nuestra conciudadanía con Alberti era el de Aleixandre.

«*La Poesía Europea desde 1900 hasta 1950*» es un ensayo cuya lectura tiene interés por varios motivos. Es el primer estudio serio de conjunto hecho hasta el día sobre la poesía contemporánea europea, y además se aprecia en él el justo valor que a ésta le corresponde en la Historia Literaria. Cita con gran elogio nombres españoles—aparte de los reseñados habla también de Miguel Hernández—situándolos en el plano que por derecho propio les corresponde y tiene muchos juicios acertados al enfrentarse con la tendencia bautizada por el autor con el desafortunado nombre de modernista. Pero se equivoca en cuanto a la catalogación de los poetas—¿Unamuno y Juan Ramón juntos?—y yerra, sobre todo, al dar a sus grupos denominaciones ya cargadas de significado dentro, precisamente, de los estudios poéticos.

J. VILLA PASTUR