

Enrique Díez-Canedo, crítico literario

Marcelino Jiménez León

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona
Programa de doctorado: “Poética del verso y de la prosa”, bienio 1996-1998
Para optar al título de doctor en Filología Española

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO, CRÍTICO LITERARIO

volumen II

Doctorando: Marcelino Jiménez León
Director de la tesis: Dr. Adolfo Sotelo Vázquez

2001

“Retratos literarios de escritores españoles”²

Conferencia pronunciada el 21 de mayo de 1934 en la Universidad de Montevideo.

Como ya dijimos en el “Contexto biográfico y cultural”, estas charlas carecen de título, tanto en el texto manuscrito como en la copia mecanografiada con correcciones manuscritas posteriores, de su hijo Joaquín, preparándola para la imprenta. El título que traemos aquí se lo damos de acuerdo con lo que dicen las notas de la prensa de la época y los contenidos de la charla, para la que empleó una curiosa fórmula: consistía en proyectar unos retratos (pintados) de la “Generación del 98”, acompañados por sus voces, grabadas en un gramófono, y precedidos por las palabras de Díez-Canedo que podemos leer aquí. El modelo de conferencia tenía un precedente muy conocido en las giras que realizó por América Eduardo Zamacois (la primera de ellas la inició en 1916), y de hecho, el propio Díez-Canedo lo había ensayado con éxito durante su primer viaje a América, en 1927; a ello habría que añadir el auge del género del retrato en la literatura española de la época. El texto resulta además interesante por tratarse de una confluencia entre el Díez-Canedo crítico literario y el Díez-Canedo crítico de arte, facetas que habían confluído ya en Los dioses en el Prado (1931) y, de hecho, podemos decir que los precedentes del tema original de esta charla se hallan en una serie de artículos publicados por Díez-Canedo en La Nación de Buenos Aires en 1931³.

Para que no todo en esta charla, mejor que conferencia, sea trabajo mío, y con ello salgan los oyentes ganando, he compuesto los retratos literarios con que me prometía presentar a la consideración del público que me hace el honor de venir a oírme sobre documentos en absoluto fidedignos: sobre la fisonomía misma y sobre la palabra de los personajes de primer término en la vida española que van a ser objeto de mi breve comentario. Ellos más que yo hablarán pues al auditorio y aun le mirarán si el retrato

²El original (manuscrito y mecanografiado) se halla en el AEDC.

conserva, como yo creo que sucede aquí, algo de la vida que, tomándola del modelo, supo infundirle a perpetuidad el artista con sus pinceles.

Porque voy a presentar en la pantalla unos retratos pintados, en los cuales yo creo encontrar más espíritu que en textual retrato fotográfico, aun sorprendida la figura en la plenitud de su existencia y movimiento por el maravilloso artificio del cinematógrafo.

La movilidad humana es cien veces mayor que la apariencia mecánica con que el cine la reproduce. La fotografía, no cabe olvidarlo, nos da la imagen fiel de un momento, o, en el caso de la fotografía móvil, de una sucesión de momentos. El colaborador natural del fotógrafo no yerra nunca. La luz copia con entera exactitud, y cuando una fotografía nos parece mala, cosa que ocurre con harta frecuencia, no solemos pensar que la culpa no es de la luz, ni siquiera del fotógrafo, aunque en ocasiones no pueda eximirse de ella, sino de nosotros mismos.

El caso más frecuente es el de un exceso en el atavío y cuidado personales para plantarse ante el objetivo fotográfico. No nos reconocemos en la imagen que la positiva nos muestra, porque, en realidad, si *hemos sido* tal como en ella se nos ve durante un segundo, habitualmente *no somos* así; lo permanente de nuestra personalidad, hecho por ese derramamiento de lo moral en el físico que es lo que nos da nuestro propio carácter, puede haber estado ausente en el instante en que la luz obraba su maravilloso artificio. Es frecuente que nuestra actitud momentánea vigile, corrija, rectifique o falsee nuestro verdadero carácter.

No miente nunca la fotografía, como estampa de un momento; mas como un momento no suele ser resumen capaz de nuestra vida verdadera, el fotógrafo viene a constituirse de ordinario en mensajero de algo que, referido a lo permanente y sustancial, es una flagrante mentira.

Otra cosa es el retrato de mano de artista, sea esculpido o pintado. Lento en su composición, fraguado mediante una observación del modelo que no debe limitarse a la contemplación fugaz y muda del paciente callado, ni aun en los retratos de damas elegantes, que, en los tiempos modernos sobre todo, y por esa circunstancia, han venido a resultar frecuentemente fríos e inexpresivos, el retrato artístico saca de la experiencia

³Vid. "Los retratos de Valle-Inclán" (*La Nación*, 7-6-1931); "Tres modelos de Goya" (*La Nación*, 21-6-1931) y "Tres modelos de Madrazo" (*La Nación*, 3-4-1932).

del artista como de su penetración en lo íntimo del carácter de cada modelo, una vida duradera, reflejo de lo que hubo de más esencial en la existencia pasajera de aquél.

Cuando Grecia, más aficionada al tipo que al carácter, empezó a concretar en volúmenes las fisonomías de sus grandes hombres, no necesitó tenerlos presentes para suscitarlos ante los ojos con los rasgos de la verdad. El Sófocles del museo Laterano en Roma, o cualquiera de las cabezas de Homero que la antigüedad ha traído a nuestra veneración como efigies representativas del patriarca de la épica, sabido es que no se labraron ante el modelo, del cual, en el caso del cantor de la *Iliada*, aun la existencia misma se ha puesto en duda. Pero ¿quién no acepta esas efigies como expresión pura de una íntima verdad? Después de leer a Homero, a Sófocles, la mente los identifica con la obra escultórica, en que halla convicción, evidencia.

Recuérdense también otros retratos, de personas desconocidas éstos, o acaso de seres cuyo nombre hoy nada nos dice; las pinturas alejandrinas que sirvieron de cierre a los sarcófagos, aquellos mancebos barbudos, glabros, aquellas damas de primoroso, adornadas tal vez con joyas magníficas, todos los cuales, ellos y ellas, parecen concentrar en los enormes ojazos abiertos el afán de una vida que se les va escapando o el asombro de un ultramundo que empiezan a ver. Imágenes éstas bien individualizadas, que nos dan a conocer seres, pero de cuyo carácter apenas vislumbramos otra cosa que la solemnidad del trance mortal, su apego a una vida que huye, su terror ante el aniquilamiento inminente.

Y recordemos, por último, otras imágenes asimismo individualizadas, pero ya con ese signo de generalidad que abarca en un solo rasgo la expresión dominante de toda una vida: los bustos romanos en que Césares, generales, jueces y simples matronas y patricios nos dicen, de golpe, cómo fueron: severidad o virtud, codicia o lujuria, fausto o sencillez, lo que amaron y practicaron, lo que desde las honduras del alma, trascendió a lo externo marcándose en cada una de las facciones, en cada arruga, en cada resalte de aquellos bustos marmóreos en que Roma eternizó a sus gentes.

El retrato moderno que, para ser moderno, necesita, ante todo, ser, es decir, no nueva tentativa, sino obra de arte lograda, ha seguido, sea cual fuere la escuela artística de que salga, esta norma. Sin el minucioso realismo romano, ha buscado una expresión de vida cabal y perfecta, que ha continuado inmarcesible, mientras se deshacía en la tierra el cuerpo y aun la memoria del modelo vivo. Un caballero inglés de Holbein, un bufón de Velázquez, una dama veneciana del Tintoretto, aunque no sepamos quién fue

en vida, nos habla desde el muro, con voz de verdad, vivo para siempre. Y el personaje más vivo de Rafael, aquel cuyo rostro refleja un temperamento más hondo y personal, que se diría fuego bajo nieve, recuérdese cuál es: un cardenal no identificado, gala del Museo de Madrid.

En el caso de los escritores, se podrá preguntar: ¿qué mejor retrato que su obra misma? De ella podrían salir, como en el recordado ejemplo heleno, las facciones imaginarias en que se personificaría, modelándose en formas según su idea y su arte, cada genio literario. Pero cuando al conocimiento de la obra podemos unir el documento, gracias al cual los rasgos individuales vienen a tener para nosotros una realidad indudable, ésta acabará por imponérsenos, ya esté o no de acuerdo con el tipo que por ventura, al leer, hemos imaginado. Más aún: si al pronto nos parece no corresponder a nuestro prejuicio, acabamos por encontrarle razón, por abandonar el prototipo nuestro y admitir el que la verdad nos impone. Una historia fiel de lo acaecido con el retrato de Cervantes, admítase o no la autenticidad de la tabla de Jáuregui que vino a ser ornato del salón de sesiones de la Academia Española y dogmáticamente declarada auténtica, hace ya años, por D. Alejandro Pidal y Mon, director entonces del docto cuerpo, sería altamente instructiva; pero no entra aquí en mis propósitos el hacerla, y me contento con indicarlo para el que quiera, por cuenta propia, lanzarse a este estudio. No habían de faltarle datos en artículos, folletos y aun libros, escritos algunos con pasión polémica tan viva que más que ansia de esclarecer una verdad modesta parece deseo de confundir, desbaratar y aniquilar al adversario, considerándole como el más pernicioso y empecatado enemigo.

Las figuras literarias que hoy quiero presentar con breve comentario, a través de unos retratos pintados, ante los cuales sonará su propia voz, registrada por discos de gramófono, son, como por este último detalle se colige, figuras de hoy; hombres de la España actual, que han tenido y tiene influencia en las últimas evoluciones del arte y del pensamiento hispano, y que han llevado, más o menos directamente, su actividad, al campo de la política.

Pertenecen todos ellos al grupo aquel que se ha denominado, por iniciativa de uno de sus integrantes, “la generación del 98”. La existencia de este grupo, como la del autor de la *Iliada*, ha llegado a negarse muy en serio, siempre con afán de polémica. Pero, en general, se admite, aunque muy limitada, su entidad, que a mi parecer es indudable y no tan limitada.

No son unos cuantos escritores, ensayistas, novelistas y periodistas, por grande que sea su mérito, los únicos representantes de un movimiento que toca tanto a las ideas como a las formas literarias y cuyo arranque se puede situar muy bien en ese año de 1898, el del final de una época histórica marcado por la pérdida de los últimos restos del imperio colonial hispano. Al lado de ellos existen otros escritores que, sin estar en ese grupo, siguen rutas convergentes. Aun los más decididos contradictores de sus tendencias contribuyen a destacarlas y definir las, hombres del 98 también. Se trata de una generación que, contando con creadores de primer orden, es, ante todo, una generación crítica. Revisa los valores antiguos, ensancha y reforma los viejos moldes, lleva palpitations del día a un instrumento literario cansado. Ya es hora también de examinar la obra de ellos, y no deja de intentarse, con uno u otro fin, el examen. Pero no cabe dudar que una temperatura nueva entra con ese movimiento, con esa generación, si se quiere, en las letras españolas, y que no es de ruptura con la tradición sino, más bien, de análisis y depuración de ésta. Los clásicos no son el depósito sagrado e intangible, de cuya custodia se encarga con exclusivas facultades de interpretación un cuerpo oficial, sino que vienen a ser como autores vivos, en discusión constante, menos respetados tal vez *in verba magistri*, pero más frecuentados; amigos y no dómimes.

Y, sobre todo, van haciendo, estos hombres, su propia labor. Primero en las revistas pequeñas, casi ignoradas del gran público; pronto en la primera línea de la prensa, de la vida editorial, de la acción. No apartados de la política, sino interesados por ella, desde las posiciones extremistas en que los hombres más avanzados preparan un porvenir, todos, al principio en actitud de rebeldía y protesta, a la que no siempre se mostraron fieles, y algunos, llevándola hasta intervenir directamente y ser voz y conciencia de una transformación en el régimen, esperada y reclamada por España desde tanto tiempo.

El grito del 98, no puede, pues, limitarse a una transformación, más o menos honda, que afecta sólo a lo literario. Toda la vida española cambia desde entonces. Y no cabe atribuir el cambio a unos cuantos hombres, sea cual haya sido su influencia, que, desde luego, estimo como muy importante y veo rápidamente difundida. Supieron conocer su misión en el momento oportuno. Fueron un producto del tiempo y llevaron, según su entendimiento, el esfuerzo propio a la obra común, tocándoles a menudo el papel de guías.

Los retratos pintados, que hoy quiero presentar y comentar aquí, son de hombres cuya significación dentro de ese movimiento nadie niega; de hombres que lo marcan desde el principio con el sello de sus fuertes individualidades. Retratos literarios, aun considerados como pintura, en cierto modo.

Y esto lo digo a sabiendas de que el calificativo de literaria, aplicado a la pintura, tiene en la hora actual un sentido peyorativo. Hoy todos parecen constituirse en paladines de la pureza. Se dice “poesía pura”, “pintura pura”. Se desdeña, más o menos, el aporte intelectual, como si el intelecto no fuese función de vida y como si se pudiera vivir de otro modo que por el simple y espontáneo instinto.

Yo no quiero defender posiciones en contra, como no las defiende en pro. Críticamente considerada la actitud que llamamos moderna, no cabe disputarla por más permanente que todas las actitudes cuya ilación constituye la historia del pensamiento y del gusto. Bastan unos años para que los fuegos más encendidos se apaguen, no sin haber, por cierto, llevado a cabo una obra. Nada muere del todo. El “non omnis moriar” de Horacio puede repetirlo con orgullo todo lo que haya tenido, por una u otra causa, su propia existencia.

En la pintura de estos retratos que vamos a ver, la sugestión literaria entra por mucho. Algunos de ellos nos mostrarán por añadidura un fondo alusivo. Tómenlo como vulgar recurso aquellos que gusten. Yo intento sólo presentarlos como lo que son, como documento que nos da a conocer a un mismo tiempo al retratado y al retratista. Vamos a ver unos retratos de Valle-Inclán, de Azorín, de Baroja y de Unamuno, pintados por Anselmo Miguel Nieto, por Juan Echevarría, por Ramón de Zubiaurre, por Daniel Vázquez Díaz. De todas estas figuras, la mano de un mismo pintor nos hará ver sus interpretaciones, que en los casos de Valle-Inclán y Unamuno confrontaremos con otras efigies.

Y teniendo la voz de cada uno de los personajes, registrada en los discos del *Archivo de la Palabra*, organismo que funciona en Madrid como dependencia del Centro de Estudios Históricos, oiremos trozos característicos de cada uno de estos escritores, con las vibraciones de la palabra viva. Esta es otra suerte de retrato, como podría serlo, además, la escritura. El que haya oído hablar a Azorín, duro, cortado y balbuceante, a Valle-Inclán, con sus inflexiones sonoras y cantarinas, aun pendientes del acento regional, a Pío Baroja exento de afectaciones o a Unamuno, grave, solemne y

hondo, reconocerá aquí sus voces. El que no los haya oído, no dejara de advertir la relación existente entre aquéllo que dicen y el cómo lo dicen.

Pero veámosles, oigámosles ya.

Sea Valle-Inclán el primero, en retrato de Anselmo Miguel Nieto, ejecutado hará unos veinticinco años. Negra todavía la luenga barba que flota en el tan sabido alejandrino de Rubén, preso el cuerpo en traje atildado, con el adorno del bastón que la única mano, descarnada, sostiene, el autor de las cuatro *Sonatas* se nos aparece, ante un fondo de paisaje jugoso, con aquel aristocrático apresto que esos relatos definen. El trozo que vamos a oír es de la *Sonata de Otoño*, narración que tiene por escenario las tierras gallegas. El protagonista, ese Marqués de Bradomín, un Don Juan con más de Casanova que del Burlador, llega al viejo pazo en que una mujer le espera. Adviértase, al final, cómo el autor remeda con su entonación la de la mujeruca de pueblo que le recibe.

[Proyección del retrato de Valle-Inclán realizado por Anselmo Miguel Nieto]

Veamos ahora otra estampa de Valle-Inclán. Ya nevó el tiempo en su barba. Vedle aquí, en el campo, con altas botas y capote de monte, como guerrillero, como si fuese un personaje de la guerra carlista que animó en otros relatos suyos, más agudamente caracterizado, en el cráneo que se prolonga, en la apostura como de reto. De su voz podemos oír ahora unas poesías.

[Proyección del retrato de Valle-Inclán realizado por Juan Echevarría]

Anselmo Miguel Nieto, en el primer retrato, nos hace ver su gusto por la compostura, un tanto italiana, que da a sus modelos. Juan Echevarría es más brusco. Un poco más en la exageración del carácter le llevaría a la caricatura. Los tonos en Anselmo Miguel son templados, acariciadores; en Echevarría bravos, con una armonía dura, pudiéramos decir, que impresiona fuertemente. Ambos pintores han sido, como hombres de trabajo, lentos, concienzudos. Miguel Nieto, el castellano, sabio en sus preocupaciones y mezclas; Echevarría, el vasco, estudioso del carácter, eternamente

descontento de sí, decidido a llegar a la verdad, sin preocuparse por disolverla en un halago.

Véase, por ejemplo, el retrato de Azorín, y antes de comentarlo, escuchemos las dos caras de un disco en donde nos habla de su concepto de la creación literaria.

[Proyección del retrato de Azorín realizado por Juan Echevarría]

Página eminentemente azoriniana, de un estilo cortado, incisivo, a pequeños toques, que van apoyándose sucesivamente. Lección de actitud, más que de técnica. Elogio del ocio fecundo, mejor dicho, de la tranquilidad en la gestación, para decantar la observación detenida de las cosas, captarlas en la realidad de sus nombres, a veces tan ignorados, aún tratándose de enseres cuyo manejo es cotidiano para nosotros; diatriba, casi, contra la emoción en el momento de escribir. La emoción está antes de la labor literaria, pronta a renacer en el ánimo del lector por la virtud de ésta.

He aquí una profesión de fe clásica. El escritor no se engaña al considerar su tarea no como un sacerdocio, o una inspiración, sino como un oficio: como un arte, en suma. Poesía -y toda labor puramente literaria se reduce en último extremo a poesía- es, aun por la raíz griega de que salió la palabra, no *sentir*, sino *hacer*. Nuestro Azorín distingue bien los dos momentos de la creación literaria, y sus observaciones tienen aquí el valor de la personal experiencia.

El retrato suyo por Echevarría nos da esa expresión inexpresiva, si se admite la frase, de su fisonomía de hombre del Levante español, tan distinta de la agudeza galaica de un Valle-Inclán como de la rubicunda plenitud vasca de un Baroja, a quien veremos aquí, retratado igualmente por Echevarría, ante el mar surcado por velas de pescadores en cuyas vidas ha buscado el novelista más que la sorda tragedia de la lucha diaria con el rudo Cantábrico, un afán de aventura, una tentación del más amplio camino que lleva a lo ignorado. A pesar de sus novelas marinas Pío Baroja tiene poco de hombre de mar. Es posible que su desvío por América, manifestado en varias ocasiones harto públicamente, y que consta en sus libros, provenga del escaso atractivo que ha de tener para él una travesía. El aspecto sólido de Baroja es de hombre de tierra adentro. A los sesenta años aún es, en su hogar, nobilísimamente, un hijo de familia. Su casa, a orillas del Bidasoa, tiene, más que sugerencias de agua que corre, amparo de ingentes

montañas. Puesto a elegir entre pirata y contrabandista, preferiría lo segundo, cambiando gustoso el pequeño azar por la gran aventura; pero en un caso como en otro, al margen de lo establecido, dejando así satisfecho su prurito de independencia, colmando con poco su gusto por la acción, con que él sueña, sedentariamente, desde la casa familiar o desde el cuarto del hotel, en sus viajes europeos.

De Azorín, hombre del campo, nacido en un Levante que mira a las llanuras manchegas, a Baroja, hombre de montaña, va un camino muy largo. Azorín es todo pormenor, rasgo menudo: “primores de lo vulgar” para decirlo con frase de Ortega y Gasset. Baroja ve ante todo el bulto y el movimiento de las cosas. En Azorín la prosa es ceñida y exacta; en Baroja, holgada, a menudo incorrecta, pero por timidez, por miedo a la afectación, que le parece el peor de los males.

Ese desdén por lo afectado se observa aun en su modo de leer. No busca una entonación elocuente en los fragmentos, lírico el uno, de corte oratorio el otro, aunque no sin cierto viso humorístico que vamos a oír.

[Proyección del retrato de Baroja realizado por Juan Echevarría]

Y pasemos ya a la última figura que quiero presentar, y que se nos ofrecerá en cuatro aspectos: muchos en relación con las otras figuras que antes hemos visto; pocos, poquísimos, si se tiene en cuenta la diversidad mental que estas imágenes representan.

Dice Unamuno, porque de él se trata, de Don Miguel de Unamuno, el vasco castellanizado por una larga compenetración con Salamanca, de cuya Universidad ha sido rector, podrá decirse que constantemente, porque nada significan ausencias ocasionadas por destitución y destierro; dice Unamuno que todo hombre es de diversas maneras, sin dejar de ser uno mismo: el que es; el que quisiera ser; el que se figura ser; el que los demás creen que es. Yo no recuerdo ahora si propone otros aspectos, ni tengo a mano el prólogo de las tres novelas ejemplares en que esto se explica, analiza y comenta. Esencialmente creo que a esos pueden reducirse, y que en tal división se manifiesta una de las actitudes fundamentales del pensamiento de Unamuno.

Contradictorio, principalmente en la forma, Unamuno gusta de sorprender, de excitar, de irritar al lector. “Tenemos el deber de irritar a la gente -viene a decir en otro

de sus libros capitales- deber penoso, pero deber, al fin y al cabo”. A Unamuno, la quieta adhesión no puede satisfacerle, y, por de pronto, él no se la presta a nada ni a nadie. Piensa que el hombre está hecho de contradicción, y como se cree nacido para contradecir -no se olvide que el rótulo de uno de sus libros es *Contra esto y aquello*- no le espanta el verse negado y contradicho.

Su actitud es la del libre examen. Todo sentimiento, toda idea, puede ser analizado, vuelto del revés, pesado, triturado y recompuesto sin limitación alguna. Todo hecho, toda obra, será distinta según el hombre que la examine y el momento en que la considere. El *Quijote* será para cada lector distinto de lo que fue para Cervantes. La criatura tendrá vida propia, fuera del creador, lo cual no es doctrina heterodoxa, porque coincide con la del libre albedrío. La individualidad del personaje ha tenido un defensor en Unamuno antes y a la vez que en Pirandello.

Se comprenderá, pues, que cuatro imágenes, para Unamuno, no sean demasiadas; y aunque las cuatro no coincidan con los cuatro aspectos arriba indicados, algo se nos alcanzará de ellos, mirándolos detenidamente.

[Proyección del retrato de Unamuno realizado por Ramón de Zubiaurre]

La primera es de Ramón de Zubiaurre, un pintor vasco, salido de un arte que alcanza su cumbre en Zuloaga, pero al que él lleva como una exaltación. Así este Unamuno, que parece, arrebatado de inspiración, escribir al dictado de unos rojos celajes revueltos su “Oda a Salamanca” atento a la voz que en la doble catedral suena pausadamente hora tras hora. Zubiaurre ha envuelto de manera deliberada en una atmósfera a lo Greco esta pintura de un Don Miguel joven todavía, a quien la propia Minerva prestó su saber, y el búho de Minerva sus anteojos.

La segunda imagen es del Unamuno meditabundo no de los *Ensayos*, que son todavía prosa de combate (¿pero qué no es de combate en Unamuno, agonía, para decirlo con el sabor etimológico de una palabra que él emplea gustoso?) sino del gran ensayo que se llama *El sentimiento trágico*, de las reflexiones sobre España. Carga de pensamiento y sobra de preocupación aparecen aquí, vistas por Vázquez Díaz, pintor de la nueva escuela, autor de los frescos de la Rábida, fuerte, sintético, sensible a las mayores finuras del colorido.

[Proyección del retrato de Unamuno realizado por Daniel Vázquez Díaz]

Y por último Echevarría nos hará ver su imagen de Unamuno. Está pintada en los días del destierro, en Hendaya. Unamuno era entonces todo ceño y diatriba. Su preocupación española se acentuaba en versos y prosas encendidas. Una musa satírica con violencias a lo Juvenal, a lo Hugo de los *Chatiments*, le inspiraba contra los últimos defensores del régimen caduco. Pero alternaban con sus iras, en los meses de Hendaya, momentos de serenidad más profunda, en que iban tomando cuerpo sus nostalgias españolas. De entonces son algunos de los versos que vamos a oír de su voz. Llamo la atención, sobre todo, hacia aquellos en que la potencia evocadora del nombre geográfico reconstruye todo el largo panorama del Duero.

[Proyección del retrato de Unamuno realizado por Juan Echevarría]

Hemos visto cómo es el Unamuno de Ramón de Zubiaurre, el de Daniel Vázquez Díaz, el de Juan Echevarría. Las tres imágenes, cronológicamente ordenadas, nos hacen pasar a través de no pocos años, y la última nos muestra al escritor cercano ya a su septuagésimo aniversario, pronto a festejarse, y que estará ensombrecido por un íntimo duelo en que ha de haberse visto a prueba, una vez más, su temple de alma.

Otros pintores nos darían, y nos han dado, ciertamente, imágenes que cabría contemplar al lado de éstas. Pero tenemos la suerte de saber cómo es Unamuno, en lo físico, para sí mismo, o por lo menos, como cree ser. El retrato, que no autocaricatura, según reza el rótulo al pie, tiene ya algunos años, pero ahí está.

[Proyección del autorretrato de Unamuno]

Unos pocos rasgos dan el perfil, todo ángulos, de este rostro enérgico, afilado, como proa de nave de combate. No hay que pensar que se haya deliberadamente

favorecido. Unamuno, al lado de su personalidad de escritor, tiene otra, que él estima en mucho, de dibujante. Se conocen muchos retratos de gente de su tiempo, trazados, con evidente gracia, por mano suya, y se refieren algunas anécdotas al respecto: como, por ejemplo, la amenaza contra determinado pintor, de mucho nombre, que intentaba hacerle un retrato: “Tenga cuidado, porque yo también le haré el suyo”.

Actividad menor, que complementa, con un rasgo casi infantil, esta fisonomía hosca y austera, y que compite, sin vencerla, con esa otra actividad de la escultura en papel, esto es, del papel plegado en dobleces hasta conseguir no la simple pajarita con que se divierte a una criatura, sino organismos más complicados. Yo he visto toda una tarde, en París, durante el destierro, a Unamuno, mantener en suspenso con su arte de “cocotología” (cuyos primeros atisbos expuso en el apéndice a la novela *Amor y Pedagogía*, obra suya de juventud) a todo un concurso, entre el cual se destacaba aquel maravilloso poeta alemán Rainer Maria Rilke, ya tocado por el dedo de la muerte. Entonces decía Unamuno, sin modestia (sabido es que la modestia, virtud tan próxima a convertirse en vicio, no es la principal virtud de Unamuno) que, en tal arte, no se sentía superado por nadie. Hablaba como Prometeo, el raptor del fuego, podría hablar en sus arrogancias de creador; pero tropezaba con un límite: “He hecho las figuras más difíciles: la rana, el buitre; ¡qué se yo! Lo que todavía no he podido hacer, es el hombre”.

Pues bien: si recordáis ese retrato que Unamuno dibujó de sí mismo y que contemplábamos hace un momento, creo que podréis tener la sensación que a mí siempre me ha dado, al comparar una con otra las dos habilidades menores de Unamuno. Más que un dibujo en un papel me parece la triangulación para un plegado difícil, pero no imposible de conseguir: la preparación de una “escultura en papel”, que sería ya el hombre, el triunfo que sin duda Unamuno anhelaba.

Y aquí he de poner yo fin a esta charla con que os he presentado unas figuras españolas de hoy sin entrar en sus caracteres profundos: porque esos, tengo la evidencia de que muchos de vosotros habréis sabido encontrarlos en la vibración de sus voces y en los retratos elaborados con la hondura y las adivinaciones del arte por algunos pintores de estos días.

CONFERENCIAS DE TEATRO

Agrupamos aquí una serie de textos sobre teatro. Damos, en primer lugar los que atañen al teatro español, donde aporta posibles soluciones a los males que lo aquejan, para terminar con dos textos dedicados al teatro inglés.

TEATRO ESPAÑOL

“Sobre escenografía. La escenografía moderna y los clásicos españoles”⁴

Conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno de Madrid el 27 de marzo de 1924.

Abrumado de impuestos, lleno en su economía de males que le hacen difícil la vida, alejado casi siempre del arte y metido a industrial sin vocación verdadera, sin capitales suficientes y sin preparación para dar buen despliegue al negocio, nuestro teatro vive, y, en muchos casos, vive bien.

Vive bien, sin que dejen nunca de oírse las lamentaciones más desoladoras, que quizá han estado siempre en el repertorio. Una voz augusta, la de Lessing, profería en 1768 expresiones que parecen de hoy: “Saben todos cuán apasionados del teatro eran griegos y romanos -decía- y aquéllos, en particular del teatro trágico. ¡Nuestro pueblo, en cambio, cuán indiferente y frío! ¿Por qué tal diferencia? ¿Será que los griegos sentían ante lo representado en la escena impresiones tan fuertes y extraordinarias que se impacientaban por sentir las de nuevo, y nosotros, por el contrario, tan escasamente nos conmovemos ante la nuestra que con frecuencia nos parece que vamos allí a perder tiempo y dinero? Solemos ir al teatro por curiosidad, por moda, por aburrimiento, por

⁴El original (manuscrito y mecanografiado) se halla en AEDC. El texto mecanografiado tiene unas enmiendas que lo adaptan para la publicación (eliminando o modificando las referencias a las audiciones y los cuadros proyectados), pero aquí seguimos la versión primera. Rafael Marquina elogió en una crónica esta disertación. Véase R. Marquina: “Una conferencia de Díez-Canedo”, *Heraldo de Madrid*, 29 de marzo de 1924. Tanto esta crónica como otra gacetilla de *La Voz* del 27 de marzo de 1924 señalan que el público que asistió era selecto, había en él varios críticos teatrales, aunque no empresarios ni autores dramáticos.

Se publicó en forma de artículo en *La Nación* (Buenos Aires) el 27 de marzo de 1924. La copia del AEDC tiene una nota manuscrita que dice: “toca distintos puntos que *El teatro y sus enemigos*”.

razones de sociedad, para que nos vean y para ver a los otros, ¿Cuántos hay que vayan con propósito diverso? Los que lo lleven, no van a menudo”.

Quizá hoy, persuadidos los hombres de teatro de que las cosas están como en tiempo de Lessing, por lo menos en España, renunciando a la lucha se limitan a ofrecer sus salas a la curiosidad ociosa de verse los unos a los otros, y, todo lo más, a entretener la frivolidad del público con la frivolidad del espectáculo. Porque entre nosotros, fuerza es decirlo, apenas se ha intentado nada que venga a dar al teatro la dignidad y el rango que le corresponden.

Con actores excelentes, con autores notables, el teatro español de ahora languidece por falta de un afán de renovación que haga reverdecer el viejo tronco de donde brotó una de las grandes formas universales del teatro, la comedia de los siglos XVII y XVIII.

Es frecuentísimo el escuchar de los labios más autorizados una protesta contra el abuso de las traducciones de piezas extranjeras, en detrimento de la producción nacional. Justa es la queja si se atiende a la calidad de lo que en general se traduce. Pero ¿quiere decirse con ello que la obra no traducida de nuestros principales comediógrafos de hoy tenga tan fuertes caracteres de raza, sea de tan refinada calidad espiritual que resulte preferible, no ya a todo lo que se traduce, sino a cuanto se pudiera traducir de teatro contemporáneo extranjero?

Mirando la cuestión desapasionadamente, fuerza será convenir en que nuestros autores siguen pautas que son, más que de su patria, de su tiempo; con lo cual se justifica su labor de igual modo, pues el hombre, solidario del hombre, se siente más próximo a los que conviven con él sobre el planeta que a sus propios antepasados. Los hombres de hoy son sus hermanos o sus enemigos pero, sean lo uno o lo otro, comparten cuanto les interesa: comodidades, preocupaciones, fatigas; a todos les conmueven los mismos hechos; todos ven la vida de modo semejante.

La diferencia de lengua es barrera cada vez más débil entre los hombres. Un ruso, un alemán entienden a Calderón o a Benavente igual que nosotros. Si los traducen y representan no nos parece mal, sino que anotamos el hecho como una victoria española, como una prueba de los valores de universalidad existentes en nuestro teatro. Y entre tanto el acervo inmenso de las comedias de nuestro Siglo de Oro ahí está sin que nadie lo toque, no sólo para representarlo, ni aun para leerlo, a no ser unos cuantos especialistas; ni aun para imprimir lo mucho que todavía está inédito.

Nos falta, ante todo, la convicción de que el teatro nuestro posea aquellos valores fundamentales. Bien está la afirmación en un discurso de academia o en un artículo tendencioso escrito por quien de ningún modo se compromete a leer lo mismo que encomia. El mundo teatral esta en el secreto. ¿Comedia clásica? Teatro vacío.

Las causas de esto son muchas. En primer lugar la falta de un teatro subvencionado al que se imponga la obligación de representar a Lope y a Tirso, a Calderón y a Mira de Amescua, a Alarcón y a Rojas, a Vélez y a Moreto, no una vez al año, como para cumplimiento de iglesia, y saliendo del paso como sea posible, sino de manera constante, sistemática, trocando el compromiso del actor en gusto y la indiferencia pública en agrado.

Un teatro subvencionado exigiría, por de pronto, una reforma total del Conservatorio de declamación en donde se forman los actores que no hacen su aprendizaje, como suelen hacerlo los más, en brazos de su propia intuición o en las sociedades de aficionados. La vida española no distingue de categorías y gusta de improvisar sus hombres. Viniendo a nuestro tema concreto no parece sino que el espectáculo que uno de sus comentaristas ha calificado de “más nacional”, los toros, dé la norma aplicable a todos nuestros espectáculos. Tampoco suelen formarse los toreros en las escuelas de tauromaquia, si es que las hay; yo no me atrevería a jurarlo. Se forman en las sociedades de aficionados, en las compañías de la legua, que, por otro nombre, en relación con su arte, se llaman capeas y novilladas de pueblo.

De éstas salen los grandes toreros, que sólo necesitan vista y valor; de aquéllas no suelen salir los grandes cómicos, porque un gran cómico no es flor espontánea. En capeas y novilladas de pueblo se afinan las dotes naturales de agilidad, resistencia, y atrevimiento; en compañías de la legua y sociedades de aficionados se embotan y adocenan las más sorprendentes aptitudes, tan grandes a veces que bastan a suplir por sí solas lo que un poco de estudio y una dirección acertada hubieran conseguido en mucho menos tiempo.

No tenemos hoy actores capaces de representar debidamente a los clásicos. Algún divo, a quien le va bien la figura de Pedro Crespo, nos da todos los años un *Alcalde de Zalamea*, pero se guarda muy bien de buscar otros tipos que acaso pudiera incorporar con igual o mejor fortuna. Otros de menores cualidades y de más arrestos se lanzan desesperadamente, para lograr fama de amantes de la buena tradición, sobre tal o cual drama del XVII. Nada, en conjunto. Dentro de unos años, cuando esos actores

hayan desaparecido, no habrá quien los reemplace. Todos ellos proceden de la escuela insigne de los declamadores románticos. Nadie ha intentado blandir de otra manera el verso. Se ve llegar, inevitablemente, el día en que al desdeñado teatro de los Siglos de Oro no le quede ni la vaga consideración que hoy todavía se le concede; los días en que todo un teatro, vivaz, dinámico, magnífico, se convierta exclusivamente en materia de erudición; en que su pompa verbal, su riqueza expresiva, tengan la pátina melancólica de una lengua muerta.

No quisiera que me tacharan de pesimista los que atiendan sólo a la expresión de estas amargas verdades. Sobre tantas razones, una razón suprema me quita todo pesimismo: el convencimiento del valor absoluto de nuestro teatro clásico.

Ciertamente, no falta quien lo discuta, lo atenúe y lo niegue. Por lo común, los poco informados; los que se dejan embargar por una preocupación religiosa o social y creen salir al paso de todo argumento con el dogmatismo y la estrechez del concepto de honor que tienen por características básicas de la comedia española; o el espíritu de reacción contra los exagerados panegíricos, lanzados con la misma gratuidad y desconocimiento que tantas otras diatribas y manifestaciones de un nacionalismo cerril que considera la historia literaria como un inmenso campo de batalla en que cada país ordena sus ejércitos y planta sus capitanes en contra de todos los demás.

Señalar defectos en el teatro español es bien fácil, lo mismo que en toda obra humana. Y aun es cierto que ciertas particularidades de su producción, como la abundancia y apresuramiento que convierten a los poetas en improvisadores, no se dan sin detrimento del equilibrio e intensidad de la obra poética. Junto a esta razón, otra de orden puramente técnico, nunca estudiada, hay, a mi modo de ver, dañosa para la concentración dramática: el carácter de la versificación usual, que con el verso corto y la rima frecuente cede mucho en halago del oído y va alargando la idea para salvar así los obstáculos que adornan y al mismo tiempo embarazan la expresión.

Mas con estos y otros defectos, las cualidades del teatro español de los siglos clásicos, y no precisamente las que resaltan en las obras que se suelen citar como excepcionales y más reposadamente conseguidas, sino precisamente la generalidad de las comedias, aquéllas en que se ve muy claro el alarde improvisador, son tan evidentes, que no insistiré una vez más en lo que tantos han dicho de manera tan excelente antes que yo. Creo a la mayoría convencidos de esta verdad o dispuestos a convencerse de ella acudiendo directamente a los textos, por desgracia las más de las veces mutilados e

informes y por añadidura accesibles sólo en ediciones que carecen de todo atractivo; mas créoles también remisos a presenciar las escasas representaciones clásicas que se anuncian en nuestras salas de espectáculos, porque quién más quién menos tiene ya una dolorosa experiencia. Lo urgente, a mi modo de ver, es reaccionar contra estas malas disposiciones, harto justificadas, por otra parte, y creo que tan sólo la escenografía es capaz de producir el cambio favorable que se requiere.

Todos recordamos esta o aquella comedia clásica, representada con mayor o menor acierto; aún no están lejanos los días en que María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, honrándose al cumplir las disposiciones a que les obligaba su arraigo en el Teatro Español, daban interpretación muy cercana a lo perfecto a determinadas comedias del repertorio antiguo. Apartados de aquel teatro y no constreñidos ya por obligación ninguna, los clásicos fueron desapareciendo de sus programas y la constitución actual de su compañía sería gran obstáculo para lograr conjuntos como los de antaño, si las aguas volvieran a su cauce.

Todos recordamos, también, las representaciones de los que han sucedido a aquellos comediantes insignes en las tablas de nuestro teatro municipal. En esta temporada, sin remontarnos más, hemos visto alguna que bien pudiera tenerse por memorable si no fuera mejor hacer los más inusitados esfuerzos por desterrarla de la memoria. Tratábase de *El Condenado por desconfiado*. La adaptación, respetuosa en cuanto al retoque del verso hasta un punto de escrúpulo digno de todo aplauso, cortaba sin embargo a cercén casi medio acto, en el primero, llevándose algunas escenas indispensables para el conocimiento de los caracteres puestos en juego por el autor.

Voy, paso a paso, a mi propósito, y tengo que abandonar, con pena, esta cuestión de las adaptaciones. Baste decir que, en este caso, la amputación de tan ingente trozo tenía un único objeto: el de evitar algún cambio de decoración.

En coincidencia con aquel heroico recurso la fatiga del escenógrafo había conseguido evitar trabajos mayores descorriendo, en un momento dado, la cortina que cerraba, como tienda de puerto, la morada del anciano padre de Enrico, el cual aparecía en un angosto rinconcillo del escenario sentado en un sillón, como en espera de los auxilios del barbero. Y ciertamente las barbas del personaje llegaban a dar la impresión completa del enjabonado rostro a punto de ser rasurado a filo de navaja.

Pues la selva del acto último, con sus dos transparentes, visibles aun sin necesidad de que se encendieran las luces, y que estaban destinados, el uno, de forma

antropoide, a la aparición del ángel, y el otro a la silueta del alma de Enrico llevada a la gloria, producía aún efecto más triste. Y téngase en cuenta que las decoraciones eran obra, aunque no de las más felices y esmeradas, de un escenógrafo de los más discretos.

He citado este ejemplo por ser el más reciente y porque, con todo, revelaba cierto buen deseo por parte de la dirección del teatro. No siempre fueron la pobreza y la parquedad inherentes a nuestras representaciones en lo antiguo. Es verdad que, en los primeros corrales, la imaginación, pintora de las más joyantes fantasías, tenía que ser puesta en juego y que cuando un espectador del patio, o una dama de la cazuela o un grande de los aposentos eran invitados a hacer su composición de lugar, el palacio que cada fantasía forjara había de igualar y aun superar en riqueza a todas las escenografías del mundo.

Ni era tal desnudez exclusiva de nuestro teatro. En el capítulo de la *Dramaturgia de Hamburgo*, de donde tomábamos más arriba unas frases de Lessing, dice el gran crítico alemán, casi traduciendo a Cibber: “Pero, en general, las decoraciones teatrales no son indispensables de todo punto; pruébanlo por manera singular las obras de Shakespeare. ¿Las hay que requieran mayor auxilio de decorador, por sus perpetuos cambios de lugar? Tiempo fue, sin embargo, en que los escenarios donde se representaban componíanse tan sólo de una cortina de tela burda que, una vez levantada, descubría las paredes desnudas o adornadas, cuando más, con estera o tapiz”.

La conclusión de Lessing es ésta: no siendo indispensables las decoraciones, el poeta para nada tiene que ocuparse de ellas. Venga el drama o la comedia, aunque todo su fondo sea el de una pared encalada. Lessing dirige su tiro contra el teatro francés del tiempo. No hay inconveniente en admitir su manera de ver, a pesar de los cambios sobrevenidos desde entonces acá. Para Lessing la decoración no existente puede ser suplida por la imaginación: “Sólo la imaginación podía auxiliar entonces al propósito del poeta y al arte del cómico; y, sin embargo, según se dice, las obras de Shakespeare se entendían mejor entonces sin decorado ninguno, que se han entendido después con una escenografía lujosísima”.

Pero, repetimos, no siempre fueron la pobreza y la desnudez condiciones de nuestro teatro. Las historias literarias y los “avisos” del tiempo conservan memoria de las espléndidas representaciones calderonianas en que luces y tramoyas, realzando el esplendor de los trajes, destacaban sobre el fondo de maravilla de los jardines del

madrileño Buen Retiro y copiaban en el cristal de su estanque grande las pomposas fábulas mitológicas del autor de *La vida es sueño*.

Más entre la ausencia de decorado, que deja volar a la imaginación, y el decorado que la satisface y responde a sus exigencias, hay un triste término medio, en el cual estamos; triste término medio, que condiciona y coarta la expansión imaginativa.

El predominio que en nuestra sociedad han conseguido la comedia de costumbres, el drama contemporáneo, la expresión realista en el arte, no podían dejar de tener resonancia en la escena.

Desde el naturalismo, que llevó a las tablas la preocupación de reproducir con todo escrúpulo la realidad de las cosas, el teatro de asunto contemporáneo se ha visto bien servido en cuanto al ambiente. Cuando la pintura, reina y señora de la escenografía, que ya le comunicaba el soberbio empaque de la decoración barroca, ya le prestaba el irreal atractivo de la fantasía romántica, cedió el paso a otras artes menores, al decorador y al mueblista, el arte de la escena llegó muy rápidamente a soluciones perfectas y plenamente satisfactorias. Las decoraciones de interior, con muebles verdaderos, con verdaderos tapices, con toda clase de objetos usuales en nuestra vida particular, y que permiten vivir la comedia, más que representarla, han tenido en los escenarios españoles realización muy notable. No hay que citar ejemplos. Aun los menores tablados se esfuerzan hoy por acoplar en escena propiedad y gusto, con las quiebras a que está siempre expuesto cuando éste falla, trasuntos muy fieles de la vivienda actual.

Pero no todo el teatro cabe en estos límites ni la boga que alcanzan dramas, comedias y piececillas en que los hombres de ahora se ven retratados y casi siempre halagados, basta a calmar los deseos de una más alta poesía que rompa los límites angostos de la existencia ordinaria y sustituya al común razonar y a la lógica de los acontecimientos diarios el verbo escogido y la clara ordenación de esas ficciones imaginarias que elige el pensamiento para expresar la realidad íntima de las cosas y el sentido profundo de la vida.

Esto ya no es posible contenerlo siempre en un medio formado con sólo trasladar a la escena los enseres de una de nuestras habitaciones. El camino recorrido por las modernas escuelas escenográficas para realizar bellamente los lugares de la fábula y ajustar a las dimensiones y limitaciones de un escenario los parajes de la naturaleza, los más soberbios edificios, o para sugerir los ambientes más irreales nos hace ver una de las más curiosas experiencias del arte moderno.

Mi amigo Luis Araquistain, en uno de los artículos que últimamente ha dedicado a cuestiones teatrales, hablaba de ciertos ciclos del teatro moderno universal que se habían quedado inéditos para el teatro español.

No se refería él, entonces, al movimiento escenográfico, tan intenso de treinta años a esta parte que ninguna otra de las artes explicadas ha podido registrar tal vez mayor número de iniciativas, descubrimientos y ensayos. Pero entre los ciclos inéditos para el teatro español ninguno más lejano, más insospechado que ése, tocante a la nueva exterioridad dramática, destinado exclusivamente a los ojos, ciclo ya cerrado, en opinión de algunos, y en período de experimentación aún, para tantos. Sea como fuere, el caso es que ya se inician movimientos de reacción con fuerza propia y por lo tanto con importancia verdadera, sin que hasta el momento presente se vislumbre entre nosotros más que algún chispazo suelto que ha prendido aquí, sin propagar su fuego, escapado de la gran hoguera de Europa.

Un libro francés, de módico precio y excelente información, aunque parcial, bastante difundido ya entre nosotros, sigue la evolución del decorado en Francia, anotando el esfuerzo de los artistas franceses y la repercusión de las tendencias extranjeras, en forma que no conviene admitir sin contraste. Es el libro de Léon Moussinac titulado *La Décoration Théâtrale*, que forma parte de la colección "L'Art français depuis vingtans".

Ante todo, aunque los franceses hayan colaborado de manera importante a ese movimiento, sus principales manifestaciones no son francesas. Quiere Moussinac que toda la renovación de las artes escénicas arranque de la fundación del efímero "Theatre d'Art", de Paul Fort, en las proximidades de 1890, y lo que denomina "aventura decorativa" de teatro se derrumba en su sentir ante la fundación del Vieux Colombier, que encarna un ideal no contrario, pero sí más austero y sencillo, como las murallas de Jericó al sonar las trompetas de los sacerdotes israelitas.

Lo repetimos: aunque la colaboración francesa haya sido tan considerable y fecunda como lo es en todos los terrenos que se abren ante el genio de Francia, lo más de este movimiento cae por fuera. Se puede leer durante meses enteros un diario tan autorizado como lo es *Comedia* sin tropezar con ninguna de las cuestiones vitales de la moderna escenografía que, en cambio, hallan discusión y esclarecimiento frecuentísimo en las publicaciones de otros países, ingleses, alemanes, americanos: en éstas sobre

todo. Y en aquellos países no ha terminado aún la aventura; en el nuestro bien se puede afirmar que todavía no ha empezado.

Sí que hemos tenido, y tenemos, aunque sea en estado latente, ensayos de lo que suele denominarse aquí “Teatro de Arte”, como Paul Fort llamaba al suyo. Pero esta denominación tiene la virtud de crispar los nervios de nuestros hombres de teatro, autores, actores, y críticos, y de suscitar la desconfianza del público, a nuestro modo de ver con perfecta razón. “¡Pues, qué -se dice- ¿no es arte todo el Teatro? ¿no es el apelativo redundante por lo menos?”

No todo el teatro es arte, -¡ay, no!-. Pero las palabras “teatro de arte”, en el sentido que aquí han solido darles los espíritus disconformes e inquietos, no tienen justificación de exactitud: ellos querían decir, pura y simplemente, “teatro”, ya que escribían en su encabezamiento aquellas palabras pensando, por regla general, tan sólo en los dramas y comedias que iban a representar y no en la manera de presentárselos al público desconfiado y fortuito. Si esta circunstancia se les hubiera ofrecido de modo preferente y hubiesen pensado en la escenificación con el mismo afán que en la elección aquilatada de obra, entonces hubieran podido escribir, con plenitud de significado, sin la menor redundancia, aquel título para ellos de “teatro de arte”.

Se ha dado el caso, que habla por sí solo con harta elocuencia, de que, elegida obra, y aun ensayada y bien aprendida, se anduviera buscando teatro en que representarla, y, una vez encontrado, se eligiera entre las decoraciones del almacén y entre las ropas del vestuario lo que menos mal estuviera para dar cuerpo y valor escénico a una fábula teatral sin duda de primer orden. Es decir, que se ha puesto en práctica una vez más, transportándolo al lugar menos oportuno, el viejo refrán de los enamorados españoles: “Contigo, pan y cebolla”.

Justo es decir que esta regla general ha tenido, como no podía menos de ocurrir, sus excepciones. Desde los últimos años del siglo pasado Adrián Gual con su “Teatre Íntim” trató de hacer en Barcelona algo a ejemplo de lo que fuera de España cundía. Y las representaciones en castellano que llegó a dar, en abril de 1912, en el Teatro de la Princesa, de Madrid, fueron bastantes para revelar, a despecho de su carácter en cierto modo pedagógico, pues vinieron a ser un curso brevísimo, fragmentario e incompleto de historia universal del teatro, la posibilidad de conseguir, con una dirección esmerada, el mayor partido de los medios más modestos.

Digamos también que la tentativa no llegó a conocimiento del público y que los profesionales no le prestaron el calor oportuno. Veían demasiado al “amateur”, al expositor de curiosidades, al erudito, antes que al hombre de teatro. La misma diversidad de aquellas representaciones, de aquel ciclo “histórico-teatral” en que se interpretaron fragmentos de Aristófanes, de la Danza de la muerte, escenas de la “commedia dell’arte”, un paso de Lope de Rueda y un acto de Molière, fue dañosa para la eficacia del resultado.

De todas suertes, al consignar las tentativas hechas en pro de un teatro artístico, cumple recordar esta breve excursión que al teatro de lengua española hizo el infatigable renovador de la escena catalana, en el haber del cual hay suficientes méritos para no lamentar lo breve de su paso por un escenario de Madrid.

Desprendido de su concepción un tanto mística del arte teatral y de las ideas de cooperación que exigen un hondo fervor artístico, y entregado, con sus conocimientos de historia y técnica del teatro, a la producción de determinadas piezas, sin perderse en un diletantismo tan noble como inconcreto, Adrián Gual podría ser elemento inestimable para una renovación del arte teatral en España de análogas tendencias a las manifestadas en Inglaterra, en Alemania, en Rusia, y en Francia, desde luego, sin contar con otros países menores y con la repercusión que todas las tentativas y experimentos de Europa han obtenido del otro lado del Atlántico en esa palestra abierta de la gran ciudad de los Estados Unidos.

No hemos de entrar en detalles y pormenores acerca de la que Moussinac llamaba “aventura decorativa” del teatro moderno. Abundan los libros en que está narrada con todo detenimiento y criticada en todos sentidos. Los grandes nombres de los que la llevan a cabo son familiares a cuantos siguen el movimiento artístico de nuestros días. Inglaterra con Gordon Craig y Granville Barker; Alemania con el suizo Appia y con Max Reinhardt; Rusia con Stanislavsky, Meyerhold y Danchenko de una parte, con los bailes de Diaghilef de otra y aun con la propaganda menuda de algunos teatros menores, como el *Murciélagos* de Balief; Francia, en fin, que vio los esfuerzos sucesivos de Antoine, primero en el Teatro Libre, que afirmó la tendencia naturalista, y más tarde, en terreno menos exclusivo al frente del Odeón; los de Lugné Po en *l’Oeuvre*; los de Rouché en el Théâtre des Arts y luego en la Gran Ópera; los de Gémier en Antoine y en el Odéon ; y por último los de Jacques Copeau en el Vieux Colombier, que ha suscitado

ya empresas filiales, marcan las etapas principales de este intento de restaurar con nuevos recursos la vitalidad artística del teatro.

Pero si no su desarrollo, cumple que veamos cuál es el sentido general de estas reformas y en qué coinciden todas ellas.

Veamos ante todo cuál es el enemigo. Los libros que dan cuenta del movimiento suelen hablar en términos vagos del teatro “antiguo”, de las “antiguas” decoraciones. La palabra “antiguo” corresponde a dos cosas muy distintas. En primer lugar al escenario romántico, que es el que perdura en muchos de los grandes teatros oficiales, y, desde luego, en los teatros de España, a pesar de las transformaciones y mejoras parciales que ha venido experimentando.

El teatro romántico da el papel principal a la pintura. Los fondos están tratados, salvo las diferencias de técnica, como el fondo de un cuadro. La perspectiva es alma de estos fondos. Sus líneas prolongan la escena y fingen la profundidad de que carece el espacio limitado en que se mueven los actores. Las modificaciones modernas no revolucionarias justifican esto contando los términos y dejando los fondos de perspectiva como último dato para los ojos.

Ahora bien: los cuadros, en el teatro, son siempre cuadros con figuras, y con figuras en movimiento. Los pocos metros que hay del fondo al proscenio bastan para que, a cada instante, la proporción existente entre fondo y figuras varíe. Tal vez un instante las figuras estén encajadas en la perspectiva; pero un momento después ya no lo estarán. Figurémonos que los soldados flamencos y españoles del cuadro de las Lanzas se salieran del maravilloso lienzo de Velázquez. ¿A qué se reduciría entonces todo aquel soberbio fondo de tierras bajas? ¿No se desvanecería por completo su encanto así que se alterara su relación con los grupos humanos establecida contando precisamente con la inmovilidad de éstos en el punto que al pintor le plugo situarlos? Pues con eso no puede contar nunca un escenógrafo, ya que el teatro no es acción detenida, sino acción en movimiento.

El otro enemigo es el precursor inmediato: el escenario naturalista. La reacción naturalista en contra del romanticismo cayó en exageraciones memorables: Antoine, por ejemplo, al montar una pieza de Emile Zola, llevó a su teatro reses muertas, trozos de verdadera carne, para conseguir la impresión de verdad que se perseguía. Ciertamente, ni Zola ni Antoine intentaban halagar los sentidos de sus espectadores, antes bien, grabar en ellos algo de la crudeza y fealdad de la vida. Mas el resultado no correspondió

al deseo. Las luces del teatro quitan realidad a las cosas. Cuanto es natural, pierde calidades, se trueca en algo disforme y monstruoso.

Recuerdo a este propósito una anécdota de Marcel Schwob plenamente reveladora. Se refiere a la representación del espléndido drama de John Ford, uno de los más sombríos poetas del ciclo isabelino inglés, drama cuyo crudo título original sustituyó Maeterlink en la versión francesa que de él hizo por el nombre propio de la protagonista Annabella. “Supusimos -dice Marcel Schwob- que sería preciso clavar en el puñal de Giovanni un corazón verdadero, ensangrentado. Entró en el ensayo el actor blandiendo su daga con un corazón fresco de carnero en la punta. Nos quedamos atónitos. En el escenario, ante la batería, entre las decoraciones, nada se parecía menos a un corazón que un corazón verdadero. Aquel pedazo de carne, parecía piltrafa de carnicería, toda amoratada, no el corazón ensangrentado de la hermosa Annabella. Pensamos entonces que, pues un corazón verdadero parecía falso en la escena, un corazón falso había de parecer verdadero. Hízose el corazón de Annabella con un pedazo de franela roja, recortado según la forma que se ve en las sagradas imágenes. El rojo tenía un esplendor incomparable, distinto en todo del color de la sangre. Cuando vimos aparecer nuevamente a Giovanni con su daga, sentimos todos un leve temblor de angustia: aquél era, a no dudar, el corazón ensangrentado de la hermosa Annabella”.

De cuanto nos rodea en la vida, sólo aquello que es artificial puede parecer tal como es a la luz del teatro. He aquí por qué una habitación moderna puede ser transportada desde las cuatro paredes de una casa particular a las tres de un escenario sin que el efecto se amengüe. Pero no se va a condenar al teatro a perpetuo encierro.

La reforma revolucionaria tiene, en este sentido, dos etapas: una es la estilizadora; otra la sintética. Con la estilizadora se arranca de una vez la apariencia de cruda realidad al conjunto. Con la sintética, más difícil de lograr en plenitud expresiva, se atiende a uno de los particulares de la escena, al más característico, al que mejor pueda sugerir el conjunto, y se prescinde deliberadamente de todo pormenor.

Los ojos salen difícilmente de sus costumbres. Inertes, como todos los sentidos y las fuerzas del hombre, salvo la inteligencia, pasan con dificultad de un hábito a otro. La historia del arte podría concebirse como una serie de victorias de la inteligencia vigilante sobre los sentidos inertes. De aquí la dificultad con que las nuevas maneras escenográficas logran imponerse a todos los públicos; limitándonos al que más nos interesa, le vemos admitir con dificultad los tímidos ensayos, siempre en el sentido de la

estilización, que algunos directores más informados que la generalidad de los que rigen nuestros teatros se han decidido a ofrecerle.

En la escena estilizada todavía tiene la pintura el lugar preferente. En la sintética éste le corresponde a la luz. Aquel personaje principal de todo cuadro, según la expresión de Delacroix, la luz, pasa a ser, en virtud de los más recientes estudios de escenografía, el personaje principal de la escena. Y esto tanto merced a las facilidades que consiente el alumbrado eléctrico, que permite iluminaciones laterales o de fondo, prescindir de la batería en el proscenio, emplear reflectores, cambiar instantáneamente la colocación y la coloración de las luces, como por la facultad de volver, para usos determinados, a los procedimientos más antiguos. Gordon Craig, evocando las representaciones italianas del siglo XVIII y en particular la del *Siroe* de Metastasio, con música de Haese, dada en el teatro Malvezzi de Bologna el 2 de mayo de 1775, en que se gastaron 1548 liras para la iluminación de la sala y el palco escénico con aceite y candelas, llega a la conclusión de que, aun comparada con las brillantísimas iluminaciones eléctricas de nuestros días, la de entonces era muy suficiente, pues la claridad de la sala, reverberando en los dorados ornamentales, en los vestidos y accesorios del traje de la época, producía un centelleo constante, y expresa la posibilidad de iluminar un drama tranquilo, de poco movimiento, un drama vespertino de cosas sencillas e íntimas, con simples candelas, como cuando no se conocía otro medio.

Con la luz y con ciertas formas de construcción teatral, fijas o movibles, como son dos macizos de albañilería a los que se adapten todos los complementos necesarios o unos altos prismas giratorios que se aproximen o se alejen a voluntad y sustituyan de manera más flexible a los macizos fijos, se puede representar todo, prescindiendo de bastidores, bambalinas y telones de fondo, y se pueden ejecutar las mutaciones con gran rapidez. Éstas se facilitan igualmente con un escenario giratorio, que requiere edificación especial, o de modo más sencillo, con un doble escenario en que la acción pasa del primer término que puede ser plaza pública, al segundo que puede representar interiores, con la prontitud necesaria, gracias al juego de luces que oscurece de pronto un término para que el otro destaque. Así recordamos haber visto representar en París, el año 1910, bajo la dirección de Antoine entonces al frente del Odeón, el *Coriolano* de Shakespeare.

Rasgo común de todas estas tendencias es la consideración primordial de que el teatro es teatro y de que tanto mejor dará la sensación de vida cuanto más se aleje de la

reproducción minuciosa de ella. Distínguense, entre otros caracteres, por la importancia que dan al actor. Convienen todas en que el fin principal de la escenografía estriba en dar a la obra del poeta la máxima significación. Pero algunos renovadores, como Gordon Craig, quieren reducir el recitante a un nuevo instrumento de conjunto, mientras que otros, como Appia -y quizá éste por la consideración especial de que ha consagrado sus estudios, principalmente teóricos, a la escena musical- hacen al actor centro de todo el sistema. Y hay quien saca del movimiento de las masas los más prodigiosos efectos, como Reinhardt y Génier -aunque para obtenerlos les sea preciso convertir el teatro entero en escenario y mezclar a sus actores con los espectadores. En este punto, nuestros *régisseurs* no han salido aún de los teatrillos de opereta en que lindas muchachas desvestidas entran y salen del breve escenario casi pisando los hombros y los cientos de cabezas de ese monstruo llamado público.

Entran en juego, en todos estos sistemas, medios más varios y bastante menos complicados que las ingentes maquinarias antiguas. Los efectos de la comedia de magia, tras pasados hoy al dramón policíaco, son quizá mucho más trabajosos de conseguir que una armonía cabal de luces y colores, fondos y vestidos, movimientos y textos. Hay, sin embargo, una diferencia esencial. Los primeros se consiguen siempre, a fuerza de tramoya. La segunda sólo se puede alcanzar bajo la dirección de un artista y con la colaboración de muchos.

Ejemplo magnífico y conocido de todos es el de los bailes rusos, que, desde su primera actuación en el Chatelet de París el año 1909 hasta el momento actual, han servido de levadura a casi todos los intentos de renovación escénica en los países más adelantados como en los más tímidos.

La diversidad de actitudes de las artes modernas, y en especial de la pintura, ha ido encontrando manifestación en estos bailes a medida que iban pasando de rusos a universales y suscitando imitaciones. Desde *Scheherezada* hasta *Petruchka*, desde *Petruchka* hasta *La boutique fantasque* y *Parade*, y de éstas a *Les mariés de la Tour Eiffel*, puesto en escena por los bailarines suecos de Juan Borlin en 1921, todo el arte moderno presta su colaboración a estos magníficos espectáculos.

No faltan aquí nombres españoles. El de Manuel Falla, nuestro gran músico, y los de José María Sert y Pablo Ruiz Picasso, marcan sin duda una fuerte huella. Como entre los más eficaces ensayos de iluminación se ha de tener en cuenta el de la cúpula,

demasiado costosa para ser de uso corriente, inventada por Mariano Fortuny para crear con las luces de la escena una atmósfera en que vivan los accesorios y las figuras.

No se trata, pues, de una renovación del arte escénico tendenciosa y estrecha, sino de una serie de intentos y realizaciones que parten de un mismo concepto, el de la inutilidad de competir con la naturaleza, y llegan a un mismo fin, al de asegurar a la obra poética su expresión plenaria.

Con pena hemos ido recordando, al trazar las líneas generales de esta exposición, la falta de toda tentativa española que diese vida a las obras maestras de nuestro teatro nacional, poniéndolas otra vez de moda, ya que la moda entra por mucho en todo esto.

Quizá no se ha formado aún entre nosotros, o no es lo bastante numeroso, el público, no ya el monstruo que decíamos, sino tal como lo define André Gide: “no quisiera llamar *público* a una agrupación arbitraria cualquiera, sino a determinada sociedad escogida, capaz de saborear la emoción del arte”. Un público así no se forma espontáneamente: hay que crearlo, recogerlo, convocarlo. Es el público que no va al teatro, pero que podría ir; además, el que acaba por imponer sus gustos a la masa general.

Las nuevas y variadísimas disposiciones escénicas que entre nosotros no han intentado siquiera fortuna, podrían impulsar, empezando por la comedia del siglo XVII, un resurgimiento del teatro español.

Los frecuentes cambios de lugar de la acción, la gallardía nerviosa con que las situaciones se suceden, reclaman un escenario flexible. Tal vez tocan a una gran realidad los que dicen que no se puede representar una obra clásica sin adaptarla. Mas en vez de calumniar al gusto de ahora, fingiendo creer que sólo se complace en remiendos y pegotes, debieran pensar despacio cuál es el elemento verdaderamente adaptable.

La comedia española, creada por hombres que se pasaban la vida en el teatro y que tenían que dar, con un exceso de producción, abasto a la insaciable voracidad de su público, nació y se desarrolló teniéndole muy presente. Si ha perdido su público, salga a buscarlo otra vez, pero no desgarrada en su atavío sino con el que hubo de ostentar desde los comienzos. En vez de plegar la comedia a las exigencias del teatro actual, pliéguese éste a las exigencias de aquélla.

Ello será difícil mientras los directores no se decidan a intentar, por medios ya probados en muchas partes y tan diversos que no les queda sino elegir, la nueva incorporación de la comedia española, con toda su personalidad, a la nueva

escenografía, que no es española, pero que no es, sustancialmente, de ningún país, puesto que se ha propagado de uno en otro, modificándose a medida que mudaba de ambiente, y se ha consagrado a las obras de valor universal.

A las españolas también. Las representaciones de obras de Calderón en Alemania y Austria bajo la dirección de Max Reinhardt y con la colaboración de uno de los grandes poetas germánicos de hoy, de Hugo von Hofmannsthal, sólo nos ha dado pretexto para algunos artículos informativos. No diré yo que se represente en una iglesia el auto sacramental de *El gran teatro del mundo*, como se hizo el año pasado en Salzburgo por iniciativa de los dos hombres de teatro antes mencionados. Para llegar a eso hay que empezar por donde es debido: por el teatro, y, concretamente, por el teatro Español. Deje éste de ser un institución arcaica o un teatro como los demás, para convertirse en lo que debe ser, en la casa de Lope, donde Lope, y los poetas de su tiempo -sin desdeñar a los románticos, ni, por supuesto, a los autores del día- tengan un culto perpetuo y sean tratados con el máximo honor. Nada tan indicado, para ello, como el aprovechamiento de las conquistas que el arte del teatro ha hecho en el período a que hemos venido refiriéndonos y cuyos caracteres hemos tratado de reflejar, sintetizándolos, en esta lectura.

TEATRO INGLÉS

Ofrecemos a continuación dos conferencias que constituyen una apretada historia del teatro inglés desde el siglo XVI, leídas por radio en Madrid, en noviembre de 1935⁵.

“El teatro clásico inglés”

Leída por radio el 7 de noviembre 1935.

Una frase muy repetida, y, a menudo, enteramente fuera de propósito, la frase que reza: “¡Es mucho hombre esta mujer!”, encuentra su pleno sentido cuando se le aplica a Isabel de Inglaterra, que fue soberana desde 1558 hasta 1603.

Tenía veinticinco años cuando entró a reinar, y en su tiempo comenzó el doble poderío de Inglaterra: un fuerte poderío, el temporal y político, fundamento de su perdurable prestigio internacional, y otro poderío más fuerte acaso, por el que empieza a señorear los espíritus y a tener voz propia en el mundo de la poesía. El gran contemporáneo y súbdito de Isabel, Guillermo Shakespeare, incorpora definitivamente su patria a la civilización del Renacimiento, triunfante en Europa.

Pongamos, en primer lugar, el Renacimiento. Un nuevo clima intelectual temple la inteligencia y aclara los horizontes mentales. No consideramos ya, por supuesto, a la Edad Media como una época bárbara de cerrazón y mutua hostilidad. Al contrario, ella salvó principios y gérmenes que para florecer sólo necesitaban lo que el Renacimiento hizo por su parte: restablecer el contacto directo con el mundo antiguo. Pongamos en segundo lugar a Shakespeare: sin el hombre de genio, la obra literaria no logra expansión y resultado eficaz. Shakespeare, nuestro inglés del Renacimiento, es el hombre en quien toda una literatura encarna. Mas no olvidemos que la fama de Shakespeare, aun considerado el poeta en su patria como el primero de todos, tarda en extenderse y en lucir sin sombras, entre una multitud de astros menores, sus rivales, sus émulos, hoy oscurecidos para la admiración general como nunca Shakespeare lo estuvo. Si éste eligió como medio de expresión el drama, se debe, en buena parte, al auge que los géneros teatrales obtuvieron en la corte de Isabel I, la reina que da nombre a su

⁵De ambas conferencias hemos localizado copia mecanografiada en el AEDC.

época y a la literatura de su tiempo y aun al teatro clásico inglés, que se suele llamar igualmente teatro isabelino.

Un español, amigo del arte dramático, y desconocedor de otras lenguas, verá muy limitados sus conocimientos en lo tocante a este teatro. Directamente, es decir, por medio de traducciones hispanas, sólo puede leer las obras de Shakespeare, de que hay ya, por fortuna, versión completa, gracias al esfuerzo de D. Luis Astrana Marín; pero ha sido necesario esperar hasta estos años últimos para tener tal versión. Antes se habían hecho versiones sueltas o tentativas de traducción íntegra: pero éstas, cuando se emprendieron directamente sobre los originales, no pasaron de las diez o las veinte piezas, y cuando crecieron más no tuvieron delante los textos genuinos e hicieron labor de segunda mano. Del francés vino al español la primera versión del *Hamlet*, hecha por D. Ramón de la Cruz en 1772 sobre el arreglo de Ducis; y, según Cotarelo, parece que, representada, no agradó al público. Un libro reciente de D. Alfonso Par, *Shakespeare en la literatura española* (dos tomos impresos en Barcelona este mismo año) reúnen cuantas noticias pueda desear el más exigente acerca de un tema tan vasto, y dan noticia al pormenor de las traducciones, arreglos e imitaciones hechas en España, para la representación o para la lectura; más para ésta que para aquélla, porque las concisiones de nuestro teatro moderno apenas han consentido, para los públicos actuales, otras representaciones shakespearianas que las aisladas de algún drama o comedia, traído a veces por el suceso que alcanzara entre nosotros un gran comediante extranjero, Sarah Bernhardt en el *Hamlet*, Novelli o Zacconi en el *Otelo* o el *Mercader*, en *La fierecilla domada* o en *El rey Lear*.

De otros autores isabelinos aún escasean más naturalmente, las traducciones: quizá sólo existan la que hizo D. José Alcalá Galiano de *La trágica historia del Dr. Fausto*, de Marlove; la que yo mismo di a las prensas de *La Duquesa de Malfi*, tragedia de Webster; y tres nada menos adaptaciones, no traducciones, de una estupenda comedia, el *Volpone* de Ben Jonson, que obtuvo reciente boga europea, gracias a la traducción alemana de Stefan Zweig, puesta en francés por Jules Romains. No todas las adaptaciones españolas dieron tan largo rodeo; porque si de ellas procede, como así lo declara la de los Sres. Precioso y Sánchez Guerra, las otras dos, debidas respectivamente a D. Luis Araquistain y D. Benjamín Jarnés, proceden del texto genuino. Pero es forzoso decir que, interpretadas por compañías ocasionales, ninguna de ellas envejeció en los carteles.

Ignoro si existen otras versiones del teatro isabelino, aparte de las citadas, y creo que no. Pocas son para conocer tan gran riqueza, sin que lo remedie el acudir a otros idiomas más accesibles, como el francés o el italiano, porque en estas lenguas sólo podemos encontrar en escasas muestras, y en ediciones a veces raras, información más cabal. Tampoco se compensa mucho la falta por las historias de la literatura.

Se dirá que conociendo a Shakespeare, ya está bien conocido el teatro inglés, porque él solo es todo un teatro; y, en cierto modo, ello es verdad. Pero así como no se conoce el teatro español con haber leído a Lope (si alguien es capaz de decir que lo ha leído del todo) y a Calderón, y aun a Tirso y Alarcón, Rojas y Moreto por añadidura, porque aún faltarían dramaturgos menores en comparación con los nombrados, pero tan altos como ellos y aun superiores a algunos en obras singulares, así Shakespeare representa del teatro inglés lo más noble y armonioso, sin duda, pero no su enorme y vertiginosa variedad, reducido a la época isabelina, que dura lo que el reinado de Isabel y el de sus inmediatos sucesores, para terminar bruscamente en 1642, con la revolución puritana, cuyo espíritu se había mostrado siempre enemigo de la escena y había logrado, en ocasiones, decretos de prohibición que no prosperaron, gracias al favor de la corte.

La obra de Shakespeare, tal como es hoy conocida, consta de treinta y siete obras dramáticas repartidas por la generalidad de sus libros en tragedias, comedias e historias o crónicas. Se sabe de obras perdidas, entre ellas de un *Cardenio* que escenificaba motivos del *Quijote*, y que se supone escrita por Shakespeare en colaboración; otras se le atribuyen sin plena seguridad; se indica, en las genuinas, alguna interpelación de otra mano, y no pocas corrupciones de texto, que hacen dificultosa lectura de lo que, en conjunto, es tan noble y claro; se apuntan atribuciones contrarias a la paternidad de los textos que hoy andan en manos de todos. ¿Qué más? ¡Si hasta se niega, como es bien sabido, ya que no la existencia de Shakespeare, su identificación con el poeta que escribió los más divinos versos, que trazó las más vivas escenas del teatro universal!

Mozo de caballos a la puerta de los teatros de Londres, actor mediano, decoroso tal vez en papeles de carácter, acomodado burgués en las cercanías de la capital, todo esto parece poco para una biografía, y la erudición ha considerado que el nombre de Shakespeare es sólo un antifaz con que oculta su rostro un mayor personaje: Bacon o Rutland; Willian Stanley, sexto conde de Derby, o Edward de Vere, décimoseptimo conde de Oxford.

Claro está que no vamos a resolver, aunque supiéramos, tales enigmas, verdaderos o pretendidos, en el breve espacio de esta lectura. Tanto peor para los que pidieron prestado su nombre al hombre Shakespeare; porque aun demostrada de modo indubitable su identidad, siempre quedaría más alto el que tomaron por seudónimo que el nombre verdadero. Digamos, pues, Shakespeare, llamando así al autor de *Romeo y Julieta* y *Hamlet*, del *Mercader de Venecia* y *Otelo*, de *Macbeth*, *El Rey Lear* y *Coriolano*, del *Sueño de una noche de verano* y *Las alegres comadres de Windsor*, del *Cuento de invierno* y *La tempestad*.

Cuando se citan, de memoria, unas cuantas comedias shakespearianas, queda siempre el remordimiento de no haber citado, entre las momentáneamente preteridas, alguna obra maestra. Observo que, en las mencionadas, no está ninguna de las que se llaman historias o crónicas, más directamente ligadas con la historia de Inglaterra que las tragedias o comedias dichas. Y es una falta grave, sin duda, porque en aquellas crónicas, comparables a las piezas históricas de Lope o Tirso, sin que entre unas y otras haya muy íntima relación, se contienen algunos de los caracteres más vivamente sentidos por Shakespeare, y se animan algunas escenas de las más poderosas, en todo su teatro.

El de Shakespeare no puede resumirse en unas palabras, ni pueden apuntarse con pocas los simples argumentos, harto complicados en su mayor parte, y de sobra conocidos los más, en sus líneas generales. Nada adelantaría con ello nuestra familiaridad con un autor que ha de ser leído íntegramente: empresa, por lo demás, nada difícil, porque la suma de sus páginas es relativamente corta. El teatro isabelino fue de una fecundidad muy grande. Según se calcula, desde 1580 hasta 1640 se representaron unas dos mil obras, de las que conservamos hoy más de quinientas. No es esto exagerado, si se compara con la fecundidad española en el mismo tiempo. Y este carácter de la fecundidad es un primer lazo de unión entre uno y otro teatro. Otros también existen

En primer lugar la vitalidad de la escena inglesa y de la escena española. Inglaterra y España dan al teatro moderno su primer colorido romántico frente a la actitud clásica de italianos y franceses. El ideal clásico distingue tragedia y comedia como mundos aparte. El romántico los entrecruza y alterna, dándonos una visión más compleja y menos profunda tal vez de la vida reflejada por el teatro pero, en resumen, más conforme con el andar de la existencia humana. Los personajes clásicos son tal vez

arquetipos; los románticos, son hombres y mujeres. Un héroe clásico está dominado por una idea: la venganza, el deber, lo que fuere, y movido por una fuerza, el destino. Un héroe romántico se mueve, ante todo, por la pasión. Cuando Molière, clásico, o para traer a cuento un autor inglés, cuando Ben Jonson, clásico también a su manera, pintan un avaro, es el avaro en general lo que ellos reducen a figura escénica: en Shakespeare no es el avaro, sino el mercader, con la avaricia como atributo, y todas las pasiones humanas, odio de raza, sentimiento paternal, codicia de bienes, lo que encarna en un personaje.

También el teatro inglés, como el español, vacila en sus comienzos, entre la sugestión renacentista que la impulsa al clasicismo, con Cervantes entre nosotros, con el citado Ben Jonson en Inglaterra, y que se resuelve en su peculiar fisonomía romántica, con Lope, gracias a la tradición nacional incorporada en el romancero, y con Shakespeare, conocedor de las leyendas nacionales, y abierto también a las más diversas sugestiones, como nuestro dramaturgo. Uno y otro coinciden ocasionalmente en los temas, pero con absoluta independencia el uno del otro. *Romeo y Julieta*, es el asunto de *Castelvines y Monteses*, pero nada más que el asunto; el desarrollo es muy diverso, y las ventajas no están del lado de Lope.

La comparación del teatro inglés con el español suele hacerse de manera arbitraria. De un lado los españoles; del otro Shakespeare. No. Shakespeare es excepcional. Es el genio mismo del teatro moderno. En él, Cervantes no contrapondría como en *La Celestina* lo divino y lo humano, porque todo se armoniza y completa en su obra. Es el más grande pintor de caracteres, el más puro y penetrante. Y no le ha faltado reconocimiento por parte de españoles tan españoles como Valera y Menéndez y Pelayo. La comparación habría de ser entre el teatro clásico español, en general, y el teatro isabelino, en general también. Encontraríamos entonces que las fantasías y desvaríos más discutibles del nuestro, tienen allí correspondencia, no compensada por dotes poéticas mayores. Intrigas inverosímiles, mudanzas de escena y de ambiente, caracteres superficiales, complacencias en la más negra pintura de la crueldad y el horror: en nada de esto igualan los españoles a los ingleses. El teatro de Inglaterra y el de España son teatros populares, en el más amplio sentido.

Marlowe es como un borrador de Shakespeare, e inicia casi todos sus géneros. Un Shakespeare rudo, frente al cual le compara un poeta inglés contemporáneo con el atabal y el clarín de guerra al lado de los mejor acordados violines. Ben Jonson,

magnífico en la farsa, aprendida de latinos e italianos, no es el rival envidioso que pintó Víctor Hugo sino el hombre de letras cuyo gran talento haría visible en *El Alquimista*, *La mujer silenciosa* y, desde luego, en *Volpone* o el *Zorro* no resiste comparación con el genio. Beaumont y Fletcher, en colaboración o el segundo solo después de muerto el primero, y más tarde Massinger son los hombres de teatro, capaces de urdir una acción con el menor escrúpulo, sobre cualquier tema. Dekker, Marston Middleton, Rowley, Chapman, Heywood, que dejó en *Una mujer matada con amabilidad* (*A Woman Killed with Kindness*) ejemplo admirable de tragedia doméstica, como entre los precursores de Shakespeare el anónimo y shakespeariano autor de *Arden of Feversham*, Webster, que en *La Duquesa de Malfi* y *El diablo blanco* acumuló las escenas de horror, todavía superadas por los tenebrosos dramas de Tawueur o por las maravillosas, apasionadas escenas en que John Ford pinta los incestuosos amores de Annabella y Giovanni, con su atrevido título que podía traducirse ¡*Lástima de ramera!* son los epígonos de este gran ciclo.

Si Marlowe, contemporáneo de Shakespeare, pero que se le adelanta unos años, y los otros predecesores son como el anuncio del mayor entre todos ellos, los demás contemporáneos y los sucesores inmediatos de Shakespeare, van como enturbiando su atmósfera y diluyendo su melodía. Aun en los nombrados asiste su espíritu y en los mejores momentos dramáticos parece conservarse algo de su genio. Pero el público se va acostumbrando a acciones más rudas, a trasuntos de la realidad cotidiana que tienen más presente el ejemplo de las comedias de Ben Jonson, y la más noble poesía apenas vuelve a animar algunas “máscaras”, piezas en cierto modo alegóricas, de teatro que pudiéramos llamar decorativo, y de que son espléndido y tardío ejemplo el *Commus*, de Milton (de que existe una buena traducción castellana) y el *Sanson agonista*, del mismo gran poeta.

La restauración de los Estuardos trae a Inglaterra otro teatro, con algunas excelentes comedias; pero ya no está en ellas el espíritu de la escena clásica inglesa. Los grandes actores del siglo XVIII representan a Shakespeare, modificándole a menudo, y dejan en el olvido a los demás. El romanticismo exalta a aquél como a uno de sus dioses mayores y desde entonces tiene en la escena el puesto más alto.

“El teatro inglés moderno”

Leída por radio el 21 de noviembre de 1935.

En otra conferencia indiqué, junto al panorama del teatro isabelino en ella trazado, una gran penuria en la escena inglesa después de la asombrosa fertilidad de aquel periodo para el arte dramático. Varias son las causas de tal mudanza. De un lado la doctrina puritana, que acabó una vez con el teatro, y, si lo vio restablecido, nunca cesó de moverle guerra; de otro la lucha entre el influjo francés, poderosísimo desde el siglo XVIII y la persistencia de las fórmulas isabelinas, trocadas en melodramas sin alma o frías tragedias de imitación.

Análoga era entonces la situación del teatro en España; y aun a la crítica social y al cuadro de costumbres, que entre nosotros incorpora, junto a don Ramón de la Cruz en sus breves piezas geniales, un hombre tan clásico y tan francés de formación como Leandro F. de Moratín, responde entre los ingleses el no extenso repertorio satírico del irlandés Sheridan. Pero si el romanticismo trajo a España una renovación total y un restablecimiento de la primacía del teatro, con la rehabilitación, aunque a través de adaptaciones, de los dramáticos de nuestro Siglo de Oro, en Inglaterra esa renovación no se produjo.

Del romanticismo quedan piezas de primer orden: aunque solo fuese la tragedia de Shelley, *Los Cenci*, que parece, no ya shakespeariana, sino de Shakespeare mismo, como si el gran poeta que la escribió hubiera dado por suyo un original perdido de aquél (en todo, en la nobleza del verso, en la construcción escénica, en los rasgos de energía y las más sublimes delicadezas de expresión, hasta en el gusto por un tema italiano), y aun sin esta obra, los dramas románticos de Lord Byron, *Manfredo*, *Sardanápalo*, *Marino Faliero*, *Caín*, mantendrían orgullosamente el rango poético; pero sus autores fueron más líricos y narradores que verdaderos dramáticos y el genio inglés se manifestó, principalmente, en la lírica, con el grupo más alto de poetas que distingue el comienzo de un siglo. El romanticismo en Inglaterra, como productor de obras de teatro, se limita casi, fuera de aquellas soberbias excepciones, a los armatostes dramáticos de Bulwer Lytton. Si no faltan obras, faltan, es indudable, grandes autores.

Todavía por los poetas se perpetuó la tradición shakespeariana, sensible en los dramas de Robert Browning, en el *Becket* de Lord Tennyson y en la trilogía compuesta por los dramas *Chastelard*, de Swinburne, autor también de *Bothwell* y *Marystuart*,

tragedias griegas por el argumento y la traza. Pero esa perpetuidad se logra, por decirlo así, fuera del teatro, en el libro, para el lector exigente y el auditorio selecto. La escena da a granel ejemplares de melodrama en que se barajan eternamente la tribulación y la sensiblería.

Empieza a ganar interés el teatro de Inglaterra con las primeras manifestaciones de un espíritu nuevo que se despierta al contacto del naturalismo francés y por el ejemplo de los dramaturgos alemanes, como Hauptmann y los escandinavos. Ibsen viene a ser el ídolo de una generación literaria. Críticos como William Archer lo comentan y traducen. Bernard Shaw, que por entonces aguza sus armas, ejerciendo también de crítico, escribe *La quintaesencia del ibsenismo*

Por los ochenta del siglo XIX triunfan autores como Henry Arthur Jones, muerto en 1929, y Arthur Wnig Pinero, muerto en 1932. *Santos y pecadores, Los embusteros, Miguel y su ángel perdido*, caracterizan a Jones. De Pinero se conocen en castellano comedias dramáticas como *La segunda mujer de Tanqueray* y *La casa en orden*, con buen éxito aquí, como en Inglaterra, ante el público general: un público que, según la expresión maliciosa de Shaw, sale satisfecho de tales comedias porque el autor le imbuye una alta idea de sí mismo, demostrándole su capacidad para entender cosas que, siendo vulgares en el fondo, él consigue presentar como profundas y extraordinarias.

Entre Jones y Pinero no se establecen las diferencias fundamentales. Sienten el influjo francés y la inquietud de Ibsen, y por ello son muy representativos de su época; pero siguen el camino fácil y son diestros en dar con la vena sensible del público. A Pinero le comparó Ricardo Baeza con nuestro Jacinto Benavente, y la aproximación de ambos nombres tiene interés; pero nuestro autor alcanza una amplitud, una variedad, una penetración de que el autor inglés carece. Se puede comparar Benavente a Pinero, no Pinero a Benavente.

Como nada hay más engañoso que las fechas, Pinero, muerto ayer mismo, nos parece menos reciente que Oscar Wilde, muerto en 1900. Sin embargo, las cuatro comedias famosas que han corrido por todos los escenarios del mundo, y, desde luego, por los de España, en la traducción del citado Ricardo Baeza, son de los años 1892 a 1895 es decir, muy posteriores a aquellas en que asentaron su fama Jones y Pinero. *El abanico de Lady Windermere, Una mujer sin importancia, Un marido ideal y La importancia de llamarse Ernesto*, para dar a esta última el título con que en español se la conoce, y que abarca uno solo de los extremos que encierra el equivoco inglés que le

da nombre (transcripción equivalente, aunque sin duda menos graciosa, podría conseguirse titulándola *Lo que importa el ser Severo*) esas cuatro comedias, constituyen el más deslumbrador alarde de ingenio de que fue capaz, no su autor, cuyo ingenio tocó mayores alturas, ni el teatro inglés de sus días, sino el teatro europeo de todo el siglo XIX, ingenio por supuesto, y nada más; pero nada menos, tampoco.

Referido el argumento de cada una de esas obras, no se las distinguiría de cualquier comedia sensiblera; vistas, o, simplemente, leídas, son todo lo contrario. No es únicamente por su diálogo vivaz, salpicado de ocurrencias y máximas, morales unas veces y otras no, sino por algo más fuerte y seguro, que se llama estilo, por lo que duran y resisten al tiempo. El autor es superior, visiblemente, a sus personajes y a su trama, y juega con los conceptos como el más prodigioso malabarista. Más modernas parecen hoy, esas cuatro comedias, es decir, más vivas, que aquella *Salomé* escrita originariamente en francés y considerada como uno de las expresiones más agudas del modernismo; y vaya esta afirmación sin menoscabo de su indudable valor poético.

De Oscar Wilde a Bernard Shaw no va más que un paso, si en ese paso salimos de un mundo para entrar en otro. Las fechas vuelven a desengañarnos aquí, si creemos que entre Wilde y Shaw median años. George Bernard Shaw nació en 1856, como Wilde, y había estrenado algunas comedias cuando Wilde alcanzó sus fulminantes éxitos. La más antigua, *Casas de viudos* (llamada en la traducción española corriente, *Non det*, con expresión latina que, encontrada por el traductor castellano fue admitida por el propio Shaw y aun propuesta para versiones a otros idiomas), es de 1892; *Cándida*, una de las obras maestras, de 1897. En 1898 se publicaron siete comedias en dos tomos, tituladas por Shaw, respectivamente, *Comedias desagradables* y *Comedias agradables*. Puede citarse, como típica entre las primeras, *La profesión de la Sra. Warren* (representada en castellano con el título de *Trata de blancas*, en que se hace responsable a la sociedad entera de inhumanidad ante los gestores de un negocio que la sociedad misma reglamenta y consiente); y de las segundas la citada *Cándida*, con su figura de mujer, puesta en el trance de elegir entre el marido, severo y maduro eclesiástico, y el enamorado, poeta joven y fuera de todas las realidades e inclinada en favor del primero no por deber moral sino por sentimiento de su debilidad, hecha de todas las preocupaciones del mundo, frente a la fortaleza desesperada del mozo irresponsable. Pero cualquiera de estas comedias, y de las que siguen, representa a Shaw

desde las primeras réplicas de sus personajes, con inconfundible originalidad y eficacia escénica.

Wilde es un puro esteta; Shaw es un hombre de partido, un moralista. Figura sobresaliente del socialismo militante, formado en el grupo de los “fabianos”, a cuyas propagandas contribuyó con escritos de doctrina, nunca abandona su puesto de combate. Pero las armas que ha elegido son las de la comedia, y las ha templado en el humorismo, alta cualidad cultivada como en ninguna otra literatura en la de su lengua. Sus aparentes paradojas tienen un fondo de gravedad, no siempre entendido. A este propósito, vale la pena de recordar una frase famosa de otro humorista, Chesterton, en el comienzo del libro que dedicó al estudio de la obra de Shaw, tan comentada en Inglaterra y fuera de Inglaterra. Dice Chesterton: “Cuando se habla de Mr. Shaw, unos dicen que les gusta mucho y otros que no le entienden; yo soy el único que le entiende... y no me gusta”.

Proposición de humorista, ciertamente, porque a Shaw, los que dicen no entenderle suelen entenderle demasiado, y prefieren echar, para hacer legítimo su gusto, a la cuenta de lo cómico, su terrible humor intransigente. Shaw ha dicho que ve la sociedad no como la ven otros que se consideran normales y justos y no han advertido que usan anteojos deformadores. Él la mira con ojos normales, que no corrigen la ajena deformidad a su gusto, sino que la contemplan tal como es.

Se ha llamado en Francia a Shaw el Molière del siglo XX; y aunque frases por el estilo adolecen siempre de cardinal inexactitud, no cabe desconocer que la comedia de nuestro tiempo tiene en Shaw su principal exponente, como en Ibsen lo tiene la tragedia o el drama.

La comedia de Shaw no es vana como una nuez vacía. Su fondo no es, tampoco, el de la sátira pasajera contra instituciones caducas, que una vez derrotadas, dejan a la sátira sin apoyo. Es un retrato de la humanidad, en sus etapas actuales, y lo es hasta cuando acomete los temas históricos, como en *César y Cleopatra*, de 1898, que forma parte de la colección que tituló *Tres comedias para puritanos*, o en *Santa Juana*, que es de 1923, y en la que se decide a sacar, en el último acto, un personaje de levita y sombrero de copa entre los demás de la escena.

Es demasiado pronto para considerar a Shaw como un escritor de faz enteramente definida, reductible a pocos rasgos; sobre todo si se tiene en cuenta que su florida ancianidad es aún fecunda. Y acaso la personalidad de un hombre de teatro como él tenga por distintivo el de no poderse reducir a pocos rasgos. Su éxito teatral, ante el

público, pero, singularmente ante los empresarios y los actores, no es mayor que el de otros autores de comedias, y es inferior al de muchos. Pero su vitalidad y expansión se echan de ver en la influencia suya perceptible hasta en obras que le son contrarias. Toda la comedia moderna debe algo a Bernard Shaw, cuya personalidad no habrá pasado inútilmente por el teatro.

Sus obras dramáticas están íntegramente traducidas a nuestra lengua, con una fidelidad que el propio Shaw juzgaba preferente a la mayor elegancia. Aunque las ediciones recientes han mejorado los textos, la versión autorizada, de D. Julio Broutá, no es modelo de corrección literaria. Algunas obras llevadas a la escena se modificaron un tanto; y todos pueden recordar, entre nosotros, lo que hicieron Catalina Bárcena en el *Pígmalión*, Irene López Heredia en la *Cándida*, Margarita Xirgu en la *Santa Juana*. Pero, aunque traducido por entero, no ha despertado en nuestros actores y directores el deseo de contrastarlo con el público, en la medida que sería posible.

Shaw llega hasta nuestros días mismos, produciendo sin cesar, como llegaron en su vida, ya poco activos, Jones y Pinero. Mas aunque el teatro inglés tenga en él su cabeza visible, aún hay otros nombres que citar, algunos de la mayor importancia en la escena moderna.

Por de pronto los irlandeses, en que necesariamente se ha de prescindir de muchos nombres. Adviértase que, de los autores nombrados en esta charla, tanto Wilde como Shaw son irlandeses. Pero Irlanda tiene su teatro aparte, por decirlo así, aunque sea inglés por la lengua, y en él hay figuras tan sobresalientes como la del poeta nacional William Butler Yeats, autor de dramas en prosa o en verso, de temas legendarios, que ha traído también a la escena formas inspiradas en el teatro de los japoneses, y que en *La condesa Cathleen*, o *El país de los anhelos (The Land of Heart's Desire)* *Las aguas sombrías*, *Deindre*, *En el pozo del halcón*, etc. ha realizado maravillas poéticas. A su lado Lady Gregory, en sus dramas legendarios e históricos, y sobre todo, un dramaturgo excepcional, muerto en 1909 a los 38 años, John Millington Synge, con *Lord Dunsany*, *Lemox Robinson*, *Jean O'Casey*, el más reciente de todos en renombre, con *Juno y el Pavo real*, *El arado y las estrellas* y *La copa de plata*, considerado como la más lozana realidad del teatro inglés, acrecientan los tesoros de éste o dan a Dublín en el teatro de la Abadía, rango de capital artística.

Synge, en una obra limitada deja unas cuantas piezas notables: la que tradujo Juan Ramón Jiménez con el título de *Jinete hacia el mar* recuerda la intimidad

misteriosa del primitivo Maeterlinck; *La sombra de la cañada* y *El manantial de los santos* mezclan la seriedad con las burlas, que triunfan del todo en *Las bodas del calderero*; pero la obra maestra de Synge es *El gallito del oeste* (*The Cay boy of the Western World*) en que se cuenta la aventura del mozo que, creyendo haber dado muerte a su padre despótico, se ve agasajado como un héroe, hasta que el padre surge, y el hijo, viendo comprometida su tranquilidad, se ve obligado a reducirle y tiranizarle de nuevo: farsa violenta, en que parecen juntarse la vena de Arniches con el estilo de Valle-Inclán, “tragedia grotesca” y “esperpento”.

A un escocés, Jonnes Barrie, le debe el teatro moderno de Inglaterra bellas obras de fantasía y realidad familiar, juntas en el mejor resultado: Martínez Sierra dio a conocer en Eslava *El admirable Crichton* y Josefina Díaz con Santiago Artigas obtuvieron en *Mari Luz*, originariamente *Mary Rose*, éxitos memorables. Y aún no conocemos en castellano el famosísimo *Peter Pan*, ni el *Bruto querido*, que son piezas principales en la obra de este maravilloso escritor.

Falta tiempo para hacer otra cosa que mencionar autores de la importancia de un John Galworthy, muerto en 1933, y que representa el triunfo de un teatro realista, sólido de construcción y rico de contenido social, de que es ejemplo *Strife* (*La lucha*, traducido por Araquistain con el título *de La huelga*); de William Somerset Maugham, que ha dado comedias muy bien logradas, de sátira social o de ambiente exótico; del poeta laureado John Masefield, entre cuyos temas tratados en verso o en prosa con firme mano de autor, anda un *Felipe II* y de quien se ha traducido, con el título que lleva en inglés, *Los fieles*, un magnífico drama de asunto japonés legendario; de Harley Granville Barker, de quien se elogia, principalmente, *La casa Madras*, y que ha ganado mucha fama como director teatral así en Inglaterra como en América; traductor, además, de *Canción de cuna* y otras comedias de Gregorio Martínez Sierra; de St. John Hankin, del poeta Drinkwater o de autores cuyo renombre está en sus comienzos, como Sutton Vane, de quien se recuerda el *Viaje infinito* (*Ontward bound*), como una de las mejores comedias fantásticas que se han traducido al castellano; como R.O. Scherriff, cuyo *Fin de jornada* (*Journey's End*), popularizado por la novela y por el cinematógrafo, es típico ejemplar del drama de guerra; o, quizá los más populares de todos, John Van Druten, autor de dramas y comedias sólidamente contruidos, y Noel Coward, autor y actor, que es la ligereza y la versatilidad mismas, así en la comedia como en la revista y aun la

opereta, cultivadas con un éxito que ha empezado a pasar fronteras, con la acogida calurosa que París ha hecho a algunas piezas suyas.

Faltan, como antes dije, muchísimos nombres; y, sin duda, los de grandes escritores que han dado ocasionalmente al teatro obras dramáticas, como los poetas del romanticismo: así Dickens y Stevenson, así Thomas Hardy, Arnold Bennet y S.K., así Cherteston, así, ya en nuestros días últimos, Lawrence y Huxley. Y falta, desde luego, la compleja vida teatral de Inglaterra, en que se halla lugar, aunque sea en círculos cerrados y escenas populares, para la novedad y el atrevimiento, junto a la severa actitud de un teatro que ha estado vigilado de continuo por la censura.

VARIA

Conferencia sin título, de tema político (México, 16 de diciembre de 1939)⁶.

A modo de coda, y aunque no es de tema literario, traemos aquí esta conferencia por varias razones. En primer lugar es, hasta ahora, el único testimonio de carácter extenso y centrado exclusivamente en el tema que hemos hallado sobre su posición respecto a la guerra civil española y al comienzo de la segunda guerra mundial. Además, hay otras razones de peso que la hacen interesante: se escribe una vez acabada la guerra civil española y desde el exilio, por un intelectual de prestigio que ha vivido la guerra de 1898, la de África, la primera guerra mundial, la guerra civil española y, en la fecha en que se escribió el texto, el comienzo de la segunda guerra mundial (recordemos que Díez-Canedo murió el mismo día del desembarco de Normandía, es decir, que casi llegó a vivir completa la segunda guerra mundial); a ello cabría añadir, para completar el cuadro, un dato de carácter más personal: uno de sus hijos, Joaquín (su futuro editor), se hallaba todavía en España, perseguido por la represión franquista. Si estas son razones suficientes para traerlo como testimonio histórico de la posición del exilio español respecto a los conflictos, aún podrían traerse otras, tales como la lucidez de los juicios y su actualidad (por ejemplo en lo que respecta a las "ofensivas de paz", que han sido criticadas también recientemente).

Anunciada esta conferencia mía con un título vago, el de PALABRAS FINALES, no va a ser más que en un sentido, el más literal y humilde, lo que a tal enunciación corresponde. Finales, porque ponen fin a una serie de charlas, en las cuales vienen a ser, sin duda, las más modestas y vulgares. Pero yo pretendí, y así lo entenderíais vosotros, que pudieran ser otra cosa. En mi intención, tendrían que haber sido el resumen de orientaciones y conceptos vertidos en esta tribuna y la tentativa de sacar, de entre todos ellos, algo que nos permitiera desenredar un poco la ardua cuestión

⁶El original mecanografiado se halla en el AEDC, con correcciones autógrafas de Díez-Canedo, quien firmó y fechó el texto de su puño y letra. Respetamos el uso de las mayúsculas.

planteada a la humanidad por el conflicto sobre ella desencadenado, o, siquiera, sobre sus motivos íntimos y sus perspectivas razonables.

Me ha faltado la posibilidad de seguir el desarrollo de estas conferencias con asiduidad correspondiente al interés que en mí despertaban. Reducidas sobre el plan primitivo a la exposición de algunos aspectos enfocados desde el punto de mira de diversas nacionalidades, no hemos podido conseguir un panorama total en el que abarcaríamos toda la amplitud del conflicto, que, sin embargo, de cada una de esas parciales visiones destacaba ante todo su inmensidad y trascendencia.

Nunca como hoy he echado de menos en mí cualidades que permitirían a otro expositor, apoyado en meros indicios, formular algo semejante a un pronóstico. Ya nadie aspira a ejercer de profeta; por mi parte ni aún intentaría concretar esos menudos vaticinios circunstanciales que ciertos atezados e irresponsables intérpretes del destino suelen llamar “BUENA VENTURA”. Nada más parecido a la mano del hombre, con sus rayas y desigualdades, que un mapa; y muchas veces, al contemplar el de la Europa de hoy, se me ha representado plásticamente esta idea. Pero la mano del hombre, si ha de revelar en su abierta desnudez secretos del futuro, será, indudablemente, porque los tenga marcados de manera inmutable desde el principio. Si las líneas de la mano cambiaran con la facilidad de las fronteras en las cartas políticas actuales, ningún gitano, por muy seguro que estuviese de su estirpe faraónica, las vería sin temblar, no por lo que ellas anticiparan sino por la mala partida que las ambiciones y los intereses rectores de la política internacional podrían jugar a las más conspicuas facultades adivinatorias propias de aquella raza desde el antaño más remoto.

¿Quién sería hoy capaz de predecir, no ya para dentro de meses o de años, sino para el día siguiente, las derivaciones del conflicto? Antes, en una guerra, podían saberse, más o menos, cuáles eran las aspiraciones de sus promotores y dirigentes, con qué fuerzas contaban, qué alianzas o pactos podían servirles de amenaza o de salvaguardia: quedaba un solo factor, el de la suerte (es decir, el terreno más propicio para la adivinación) y en éste influía otro factor de eficacia segura pero incalculable: el heroísmo. Ahora con nada de esto se puede contar, y con el heroísmo mucho menos. Es decir, con el heroísmo a la manera antigua, con esa virtud, dando a la palabra virtud su sentido más puro de fuerza y de hombría, que inspiraba el culto a los héroes triunfadores, aunque lo fuesen a costa de su vida. Hoy un poeta como los que suscitaron las guerras pasadas no podría escribir un verso como aquel tan famoso:

¡Guerra, nombre tremendo, ahora sublime!

La sublimidad ha pasado desde que en las contiendas recientes, guerras de expansión colonial, Gran Guerra de 1914, guerra de España, hemos descubierto, de punta a punta de la tierra, que la guerra no es sublime, ni es heroica, ni es santa: que es sucia, desastrosa siempre y fea.

Existe, es verdad, la guerra defensiva: la obligación, el impulso innato de rechazar con sus mismos medios al que deliberadamente ataca, para defender la propia vida, con su tesoro de bienes y afectos, contra la agresión, siempre injusta. Pero este sentido de la defensa brota del puro instinto animal, y no es cosa distinta del que mueve a repeler la agresión privada, en que un malhechor acaso se ve sorprendido por la reacción del transeúnte anónimo e inerme al que asalta valido de la traición y de la noche; es pura ampliación de la lucha primitiva en la selva y del suceso policiaco, malo sano atractivo de la sección segunda de nuestra prensa periódica. El héroe ha venido a ser, simplemente, la víctima.

Mirándolo así, la Gran Guerra, que tanto mal trajo al mundo, tuvo, siquiera, un raro acierto: el de consagrar como héroe verdadero al que sólo es víctima, al Soldado Desconocido; al que fue a la pelea movido quién sabe si por un propio impulso pugnaz o arrastrado contra sus determinaciones más íntimas por una movilización inexorable. Y adviértase que no sólo tuvo su soldado desconocido la nación victoriosa, sino la vencida; y que no hubo, en la victoria, para ninguna de las partes contendientes, beneficio cierto, sino nueva aspereza en el vivir, desencanto e infelicidad mayores.

Queda siempre, como entrañable factor, el patriotismo: ese apego que conservamos durante toda la vida a lo que nos rodea desde el nacer, ese cúmulo de sentimientos, capaz de sobreponerse a todas las ideas adquiridas, y por el cual ansiamos morir en el seno mismo de la tierra en que abrimos los ojos a la luz, de la que recibimos nuestras más hondas cualidades humanas, en la que se formó nuestro espíritu y dieron fruto nuestros amores: patrimonio inalienable aun del que nada más en el mundo posee. Mas ¿lo sentimos hoy como lo sentían acaso los hombres de otro tiempo, si hemos de creer a la historia? ¿lo sentimos hoy como lo han de sentir los hombres de mañana? Contamos entre los héroes de España a los que en Numancia o Sagunto defendieron hasta morir su nativo solar. Pero, ¿qué sabían ellos de España? Sabían defender su ara y

su fuego contra el invasor, incomparablemente más poderoso. Sabían que, lo que luego habíamos de llamar heroísmo, era para ellos equivalente a sacrificio, y esto es lo que seguimos sintiendo todos, hasta los que en una contienda que no han buscado y de la que no pueden ser factores decisivos, aceptan la suerte común por solidaridad, más que con los hombres, con el mundo de afectos del cual, aunque quisieran, jamás podrían evadirse. Aceptan la suerte común, persuadidos, con razón o sin ella, de que la justicia está de parte suya, no proclamándolo por conveniencia o con afán de propaganda, sino experimentándolo dentro de sí, anhelando el triunfo, si es posible, y, si no, conformándose desde luego con el fallo del destino, pero negándole acatamiento con su sentir y adhesión con su fuerza, porque lo estiman como mero accidente, convencidos de que la tierra no es el centro de las almas.

Hablo así, y creo que como yo hablarían muchos de los hombres de Europa, y de seguro tantos españoles, después de haber pasado por una guerra como la nuestra, episodio no más en el combate que se libra y que a todos los ojos aparece como el más amplio, y también como el más complejo que hayan visto los hombres, de muchos siglos a esta parte.

Nadie acepta el papel de agresor. Aunque el instinto popular vea claro en esto, como en todo, nunca falta la argucia, en otro tiempo limitada a las deliberaciones tal vez pacíficas en que se trataba de esclarecer, o acaso de enturbiar, puntos de doctrina. Con las armas en la mano, como antes con el silogismo en la boca, va siendo difícil entender no ya quién tiene la razón, sino, sencillamente, quién es el que ha comenzado. La acepción que el matonismo da al verbo "MADRUGAR" ha logrado difusiones insospechadas. Y el dominio de las intenciones tiene límites imprecisables. Hablan unos de la conquista del espacio vital, es decir, del lecho en que puedan extenderse a lo cómodo, sin que les importe arrojar de él a los previos ocupantes para los que también el suyo era, sin duda, espacio vital. Hablan otros de guerras de liberación, para libertar a la fuerza a los que se empeñan en no ser libertados, o tienen de la libertad un concepto diferente del que anima a sus presuntos liberadores. La condición de agresor es importantísima; y, a fuerza de serlo, todo se vuelve distingos para determinarla, hasta en quien debiera tener por cometido el poner las cosas en claro. Mas, una vez puestas, ¿qué importa? Cuando las naciones se reunieron en su famosa Sociedad, llegó a parecer que se había tocado con el dedo la llaga y que no habría, en adelante, nuevos equívocos. Pero a la vista está. ¿Cómo se puede obligar, desde allí, al que no quiere obligarse? ¿se

ha dado una vez el caso de que los poderosos reconozcan su tuerto y los débiles alcancen la protección elemental con que contaban? Seguramente cuando se levantó el suntuoso edificio en que los pueblos deliberan mano a mano, hubo que pensar en el solado que se daría al salón de sesiones: unos propondrían ricas maderas, otros losas de material escogido. Lo que se hizo, por fin, fue pavimentarlo de buenas intenciones.

De éstas no pasa, probablemente, el influjo de tan alto tribunal, cuyos consejos escucha el que los halla convenientes, y el que no, se va tan tranquilo. Utilidad, tal vez, para las cosas menudas, para las que no necesitarían tanto aparato. Las que verdaderamente importan sólo hay un modo de arreglarlas y no siempre la Fuerza está al lado de la Justicia. Son divinidades femeninas las dos, y no suelen llegar a un acuerdo: como si en ellas, con harta frecuencia, lo femenino hubiera de sobreponerse a lo divino.

Pero si un perfeccionamiento en el hombre, hasta aquí no sospechado, y una voluntad sincera de reducir los conflictos a un arbitraje que les diera solución inmediata, con el acatamiento de todos, surgiera de pronto, contra todas las previsiones e indicios, para acabar con ese horrible poder del espíritu de la guerra, considerada ya no como bien supremo, “única higiene del mundo”, sino ni siquiera como mal necesario, aún le quedaría al genio maléfico otra guerra, la llamada civil, la que no daría lugar a la intervención de gentes extrañas, porque cada país tendría que solventarla por sí mismo, como tocante a lo que es propia y exclusivamente suyo: a su expresa voluntad de regirse, en la que no tiene para qué inmiscuirse otra gente. La más horrible, se dice, y acaso sea cierto. Los españoles sabemos muy bien, hoy, de estas cosas. Pero sabemos, ante todo, que nuestra guerra no ha sido guerra civil, en la cual hubieran vencido, sin duda, los mejores.

Pretendemos, inútilmente, enterarnos del juego de fuerzas que obra en el mundo, y estamos viendo cuán difícil es para los poseedores de los medios más poderosos de información enterarse de los verdaderos términos de un problema. En el caso de España, las potencias llamadas a saber lo que en verdad ocurría, siquiera no fuese más que por lo que pudiera convenir a sus propósitos, tuvieron a gala el no querer enterarse. Surgieron entonces con muchos aspavientos los grandes escrúpulos. Esos aspavientos llevaban los nombres más sonoros: “NO INTERVENCIÓN”, “NEUTRALIDAD”, “EMBARGO DE ARMAS A LOS BELIGERANTES”. Y en el primer aspaviento, en el de “no intervención” llevaban la voz cantante los mismos que de hecho intervenían; y en el segundo, se concedía igual trato -¡y ojalá hubiera sido igual!- a los representantes de una

legalidad reconocida y a los insurgentes que iban a echarla abajo; y en el tercer aspaviento se negaba a un gobierno legítimo, que hasta lo podía pagar al contado, lo que en otras partes se facilitaba al que sólo podía hipotecar un futuro todavía incierto. Tremendas hipocresías, para las cuales no hubo después disimulo. Sin contar con que la intervención adoptaba, ante las gentes, una máscara ideológica tan vana que los que hacían de ella mayor alarde no hallaban inconveniente, pocos meses después, en aliarse con las tendencias mismas contra las cuales hacían profesión de combatir.

En el FAUSTO de Goethe, lo que más irrita al tortuoso espíritu del mal cuando ve que, a lo último, los espíritus celestes se llevan la parte inmortal de su presa, es decir, de la que él considera suya por pacto de sangre, es, reducido a términos prosaicos, la falta de formalidad en el amante de Margarita y enamorado de Helena. Si él firmó, ¿cómo osa eludir el cumplimiento de lo firmado? También Mefistófeles anhelaría una “no intervención” de la gracia. Pero bien se ve que Mefistófeles no es el terrible antagonista de Dios, sino lo que se llama vulgarmente un pobre diablo; o que no se dedicó más que a capturar almas rejuveneciendo los cuerpos con métodos prevoronovianos, olvidándose de que en el mundo existen cancillerías que en punto a diabluras y enredos podían darle muy bien quince y raya. Enseñarle, por ejemplo, a buscar hoy alianza con los que ayer tenía por sus mayores enemigos, o a esperar, astutamente, la inclinación de la balanza para echar su peso en el platillo que más convenga.

Hipocresía, que habrá existido siempre en el mundo, decorándose con los nombres más sonoros, pero que hoy a nosotros nos parece más refinada, o más brutal, según se estime. Hipocresía que completa y recalca algunos perfiles de la contienda actual, con menor energía, no obstante, que otro rasgo: la indecisión, y, ¿por qué no decirlo con su verdadero nombre? El miedo.

No quisiera yo, siquiera por respeto a los que, alucinados o movidos por un sentimiento del deber, han echado al tablero su vida, perdiéndola, poner en estas palabras el menor matiz denigrante para los hombres que sienten la dignidad de serlo. El miedo no se le puede echar a nadie en cara; la cobardía sí. Y hoy no hay más cobardes que en otros tiempos. Probablemente se habrán dado ya, sabemos de seguro que se han dado episodios en que los luchadores han sabido ser hombres cabales, en el trance a que los llevara el destino. Mas, por esta misma razón, porque el destino, en cada caso, ha hecho más grave la injusticia y más doloroso el momento para la humanidad entera, no

vacilo en hablar de algo que no es en desdoro de individuo ninguno porque a ninguno como a individuo le toca, sino mal colectivo y, sobre todo, aprensión harto justificada de los promotores, dirigentes, caudillos o como se les quiera llamar.

Tampoco diré que la tardanza en comenzar las operaciones en grande sea su signo más evidente. Cada vez que lo escucho, me estremezco en lo íntimo, pensando que en esa aparente inactividad de las grandes masas de pueblo movilizadas, palpita ya una irreparable tragedia; y pienso que cada minuto de retardo en la catástrofe sensacional, es una posibilidad para el mundo. No se necesitaba que una novela famosa nos viniese a decir cuántos horrores se ocultan en las vulgares palabras de un parte oficial que reza tan sólo: “sin novedad en el frente”, para sentir en carne propia lo que la humanidad entera ha perdido en esas horas de un día cualquiera, aparentemente tranquilo. Ya en esta guerra, que aún no parece haber comenzado, habría para estarse lamentando años enteros sin esperar las magnas ofensivas que a cada momento se anuncian.

En las pequeñas, con esas que dan lugar a partes breves, desprovistos de general importancia, avances de unos kilómetros, terrenos perdidos y recuperados, alturas dominadas y desocupadas poco más tarde, se acumulan irreparables tragedias, se arrojan a la tierra semillas de odio y rencor que inevitablemente darán su fruto. Y en esas otras ofensivas, características también de esta guerra, en las del aire y del mar, en donde se ataca no al enemigo, sino a cualquiera que se encuentre al alcance de los elementos destructores: de la mina que se siembra sin saber en daño de quién va a estallar, y más de una vez en daño propio, de la bomba cuyo estallido no puede respetar neutralidades en tierra fronteriza, de la paralización del comercio, de la consiguiente alteración de condiciones de vida para el mundo entero, de la piratería, con papel oficial sobre el de las armadas regulares, cada instante que prolonga la lucha agrava con un crimen más la culpabilidad de los responsables por diluida que la veamos entre los inductores ciegos, los *profiteurs* innumerables y los alucinados que se dejan llevar por los más nobles y elementales impulsos.

Algo, hasta el momento, parece que se ha adelantado, y un escrúpulo, que sería santo si fuese verdadero, diríase que ha contenido, por ahora, los afanes destructores de los beligerantes. Es algo que los españoles no podemos considerar sin sentirnos traspasados de indignación, sin ver renovada en nosotros la que se despertaba en nuestro ánimo cuando los aviones tripulados a veces por gente extranjera, y traídos a España por

españoles, bombardeaban nuestras ciudades abiertas. Ahora, no; ay, ahora, eso no. ¡Cuidado con tocar a París, a Berlín, a Londres, a esos depósitos de civilización, a esos tesoros de humanidad! ¡Cuidado con tocarlos! decimos nosotros también. Pero lo decimos añadiendo en el fondo de nuestro pensamiento: ¡Cuidado: no hagáis con esas maravillosas ciudades lo que, sin un movimiento de indignación, sin una palabra de protesta, permitisteis que se hiciese con las nuestras, maravillosas también, y para todos, menos para los españoles que consentían o cometían el atentado, tan sagradas, tan queridas como los más venerados santuarios, como los más palpitantes recuerdos de la historia! Nadie desea el bombardeo de ciudades como París, Berlín, Londres, y menos que nadie nosotros, que hemos visto de cerca el estrago y la ruina; pero, si algún día llegara en que se hubiese de producir, nuestra emoción no podría abandonar, al indignarse contra los agresores, el pensamiento de que se formaron en la escuela de aquéllos que bombardeaban nuestras ciudades, seguros de que no se podía contestar, y aunque se pudiera no se habría hecho, en la misma forma, porque toda España era una y todas hubieran sido heridas en el propio cuerpo.

Mas advertamos aún que esos bombardeos contra ciudades abiertas se detienen sólo cuanto los adversarios ven delante fuerzas análogas. Todavía los hemos visto en Varsovia, en Helsinki, hace pocos días. Aun ese pretendido respeto a un París, a un Berlín, a un Londres, sólo es una muestra de temor, de indecisión, del sentimiento, en suma, que predomina en esta guerra actual, y que se manifiesta plenamente en otras ofensivas de las que aún no hemos hablado; en las llamadas acaso por primera vez ahora, ofensivas de paz.

¡Ofensivas de paz! El que acertó a reunir en una expresión los dos conceptos antitéticos, dio sarcástica forma al íntimo estado de ánimo del pueblo a quien se ha visto, en todo momento, intentar por fuera de las armas iguales, dar solidez a las conquistas logradas con armas desiguales; al que, después de conseguido su propósito, no quiere sino cohonestarlo y ganar tiempo hasta un nuevo paso adelante en la ruta trazada. Ofensivas de paz, en efecto: nuevo ardid de guerra, que profana el supremo bien de los hombres, la Paz, blandiéndolo como arma ofensiva.

A la paz no se puede ir por la guerra. El sentido del viejo aforismo que suele citarse en latín no es ese. Estar dispuestos para asegurar la paz, no quiere decir amenaza, ni golpe, o lo que ahora se llama, también eufemísticamente, expedición punitiva. Significa, ante todo, no voluntad de dominio, sino voluntad de paz, y sólo es posible con

doctrinas que consideran al hombre como igual de los demás hombres, y a todos como hombres, en la cabal, y tan sencilla, pero al parecer, tan dificultosa de admitir, acepción del término. El hombre no es un número abstracto, un factor indiferente en la masa informe: es un rasgo concreto, un perfil único en la humanidad consciente, que estaría incompleta sin ese rasgo, insignificante al parecer, pero elemento, aunque se le considere imponderable, en la armonía total. La paz no puede ser el descanso entre dos guerras; y esto ha venido siendo, desde hace siglos, y hemos cantado como paz un precario reposo interrumpido apenas empezaba a asentarse entre hombres. Porque la guerra sólo produce cansancio, escasez, agotamiento, rencor, desconfianza, egoísmo, derroche de ánimo, para gozar el día de hoy, única seguridad entre un ayer desastroso y un mañana incierto.

Esto es lo que en el mundo se ve, y los ojos que avizoran escudriñando todos los horizontes no alcanzan a distinguir un rayo de luz pura. Empeñada la guerra sólo se ve, para cuando pase, otro periodo de cansancio, en el que, probablemente, sólo brotará lozana la desesperación. Pero el hombre de buena voluntad debe gritar su íntima aspiración de hombre, aunque esté persuadido de la ineficacia de su esfuerzo, como si estuviese convencido de obtener una resonancia inmediata, un eco de simpatía, una expresión del deseo universal que hace al hombre hermano del hombre por encima de patrias y de fronteras, hable la lengua que hable, aprendiendo a pronunciar, en todos los idiomas, la palabra hermano, y viva en la tierra que viva, sintiéndose compañero de todos los que en el mundo trabajan, cada cual para sí, la tierra, que es de todos.

México, 16-XII-1939

**III. LA “ANTOLOGÍA MALGRADA DE LA REVISTA DE
OCCIDENTE”**

Estudio preliminar

Como ha recordado Vicente Gaos, el Grupo del 27 ha recibido otros muchos nombres, entre ellos el de “Generación de la *Revista de Occidente*”, denominación que “...estaría más justificada [que la de “Generación de la Dictadura”], tanto porque en dicha revista se dieron a conocer algunos poetas como por la influencia que el director de la misma, Ortega y Gasset, ejerció sobre ellos”¹, en cambio Eduardo Mateo Gambarte considera este mismo marbete muy desafortunado porque “...si bien con Ortega hay relaciones y muchas, éste prefirió guardarse la *Revista de Occidente* (al margen de que allí publicaran sus primeros poemas) para menesteres más serios y les creó la *Gaceta Literaria*”². A propósito del marbete “Generación de la dictadura”, Gerardo Diego escribirá a Jorge Guillén muchos años después (concretamente el 7 de junio de 1971):

“...me parece mal tal denominación, pero toda ella. Lo de la Dictadura, lo de la Generación - nunca creí en su teoría ni existencia literaria a fecha cantada- y lo peor de todo, el ‘de la’. La ambigüedad genitivo-ablativo de nuestra preposición permite atribuir a los mal pensados una pertenencia o posesión verdaderamente intolerable. Pero también es verdad que lo mismo, y aun peor, pasa con la ‘Generación del 98’ [...]. A mí lo único que me gusta, a pesar del equívoco que todavía colea de llamarnos gongoristas o culteranos, es ‘Grupo poético del 27’, denominación ya oficial en los programas y textos españoles. Y a la Dictadura y a las Dictaduras y a la Monarquía y a la Política toda universal, que la parta un rayo”³.

Conocidos son los muchos testimonios a favor de la vinculación entre la *Revista de Occidente* y la llamada generación del 27. Por ejemplo, respecto a la conmemoración gongorina Gallego Morell ha recordado: “Ya en la citada ‘Crónica del Centenario’ consigna Diego que ‘justo es confesar aquí que la *Revista de Occidente*, por boca de su

¹Vicente Gaos (ed.): *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 13.

²E. Mateo Gambarte: *El concepto de Generación Literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 169-170.

³J.L. Bernal Salgado (ed.): *Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén: Correspondencia (1920-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 293. Lo mismo le dice en otra carta del 26 de agosto de 1971 (*idem*, p. 297). De hecho, ya se había referido públicamente a las cuestiones que aquí le ocupan en un artículo titulado “El lío de las generaciones” (publicado en *Arriba*, el 4 de julio de 1966, y reproducido en Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo IV. Memoria de un poeta (Volumen I)*, Madrid, Alfaguara, 1997. Edición e introducción de Francisco Javier Díez de Revenga, pp. 772-774). También en este mismo epistolario hay referencias del rechazo de Guillén al marbete “Generación del 27” (por ejemplo, en la p. 362).

director José Ortega y Gasset, se puso desde el primer instante a la disposición de los organizadores para editar y administrar todos los tomos proyectados”⁴. En un artículo publicado el año de la muerte del filósofo, recordaba el propio Gerardo Diego:

“Pero, aparte lo que Ortega puede pensar en cinco minutos de silencio por Mallarmé [...] o definiendo su posición ante la poesía de Góngora, los poetas actuales, sus amigos, le deben mucho por la constante atención que les dispensa y la acogida cordial que les reserva en su intimidad o en el hogar cálido de sus ediciones. Baste recordar que en plena juventud, cuando aún no habían publicado libro alguno o sólo un libro primerizo, los mejores poetas de 1925 son invitados a colaborar en la *Revista de Occidente* y son editados por Ortega: El primer *Romancero gitano*, el *Cántico*, de Guillén; *Cal y canto*, de Alberti; *Seguro azar*, de Pedro Salinas, y la *Víspera del gozo*, del mismo”⁵.

No obstante, según los epistolarios, en la revista había también cierto recelo hacia los jóvenes; damos algunas muestras. Gerardo Diego escribe a José María de Cossío (carta fechada en Gijón, el 25 de septiembre de 1924): “Resulta que *Aire-Aura* se lo ofreció Juan Ramón, que lo había recibido para *Índice*, y Ortega no se comprometió a publicarlo, porque decía que estas cosas de los jóvenes ¿cómo sabes si están bien o están mal? Si es así como Juan Ramón lo cuenta, no dice nada en favor de Ortega”⁶. Otro testimonio, esta vez de Díez-Canedo, parece arrojar algo de luz sobre el modo en que se abordaban los textos poéticos: “Ahí he vuelto a encontrar unas poesías que di, por encargo de usted, a la R. de O., en donde me prometieron que las publicarían. Las cosas de verso van ahí despacio” (carta de Díez-Canedo a Alfonso Reyes, fechada el 30 de enero de 1926, AR).

Una de las primeras noticias publicadas sobre la intención de Díez-Canedo de hacer una antología de poesía española para la *Revista de Occidente* la da J.J. Domenchina en la que él mismo realizó, y que lleva un epílogo de nuestro crítico⁷. Casi cincuenta años después, A. Soria Olmedo, en su excelente estudio introductorio a la

⁴ A. Gallego Morell: “Gerardo Diego, antólogo”, *Ínsula*, nº 491, octubre de 1987, pp. 22-23, p. 22.

⁵ Publicado en *Consigna*, nº 178, noviembre 1955 y recogido posteriormente en Gerardo Diego, *Obras completas. Prosa. Tomo IV. Memoria de un poeta (Volumen 1)*, Madrid, Alfaguara, 1997. Edición e introducción de Francisco Javier Díez de Revenga, de donde tomamos la cita (p. 733).

⁶ Rafael Gómez de Tudanca (ed.): *Gerardo Diego/José María de Cossío: Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares-F.C.E., 1996, pp. 80-81.

⁷ Juan José Domenchina (selección, prólogo y notas críticas y bio-bibliográficas): *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*. Epílogo de Enrique Díez-Canedo, México, Atlante, 1941, p. 25.

antología de Gerardo Diego, reproduce la noticia⁸. Poco después Mario Hernández aludía a que entre los papeles de Díez-Canedo se conservaba “una breve antología de poesía lorquiana, constituida por poemas autógrafos y mecanografiados”⁹. En el vol. I (Poesía) de la edición de las *Obras completas* de Federico García Lorca realizada por Miguel García-Posada se maneja la parte relativa a García Lorca de este manuscrito, pero hasta ahora no se había presentado en su conjunto¹⁰.

Pues bien, entre los papeles que Enrique Díez-Canedo logró salvar del saqueo de su casa de Madrid y trasladar a México hallamos un sobre con el título “Antología malograda de la *Revista de Occidente*”. El sobre contenía un total de 269 hojas, encabezadas por una carta de Dámaso Alonso. Además de textos poéticos manuscritos y mecanografiados hay también recortes de poemas, prácticamente en su totalidad aparecidos en la revista *España*. En sobre aparte (pero dentro del de la antología) encontramos 42 hojas (manuscritas y mecanografiadas) con poemas de García Lorca, encabezadas por una pequeña nota introductoria de carácter biográfico y bibliográfico y cerradas por un folleto de Díez-Canedo publicado en francés, sobre Lorca y *Bodas de sangre*¹¹. Junto a los poemas, en cinco casos (Rafael Alberti, Claudio de la Torre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Mauricio Bacarisse) hay cartas de los autores. Aunque, obviamente, no fueron previstas para su publicación en la antología, hemos considerado útil reproducir antes de los poemas de cada autor las cartas que muchos de ellos (quizá todos, pero transcribimos las que hemos encontrado) enviaron a Díez-Canedo, básicamente por tres razones: contextualizan la relación del crítico y antólogo con el creador; informan de las fechas de gestación de la antología (dada la escasez de documentos al respecto, esto es especialmente interesante) y, por último, por su brevedad y frescura¹².

Tal y como nos ha llegado, la antología consta de diecisiete autores, con el siguiente orden (según los encontramos en el sobre, lo cual no quiere decir que así los

⁸A. Soria Olmedo (ed.): *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 58-59. Unos años antes había aludido, de pasada, a esta antología José María Fernández Gutiérrez en *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, ed. cit., p. 38.

⁹Mario Hernández: “Hilo de encuentros: Alfonso Reyes y García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, números 12-13, mayo de 1993, p. 162.

¹⁰Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996. Parte de la compleja historia de estos poemas ha sido desbrozada por Andrew A. Anderson en *Federico García Lorca: Epistolario completo*, edición al cuidado de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 215-216 (nota 624).

¹¹El folleto no tiene fecha, pero es posterior a julio de 1936.

¹²Respetamos la puntuación, subrayados y comillas de los originales, así como también reproducimos las indicaciones de los membretes.

ordenara Díez-Canedo, pues nos consta que después de su muerte los textos fueron manejados, al menos, por su esposa y su hijo Joaquín¹³): Rafael Alberti, Claudio de la Torre, Gerardo Diego, Luis G. Bilbao, Adriano del Valle, Salvador de Madariaga, Pedro Salinas, José Moreno Villa, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Juan Chabás, Antonio Espina, Ramón de Bastera, León Felipe, Mauricio Bacarisse y Federico García Lorca. En lo que respecta a los textos, la cuestión también es compleja: Alberti, Jorge Guillén y Dámaso Alonso envían al menos dos versiones de sus textos, y en los dos últimos casos se inclinan por la publicación de los inéditos. En los casos de Chabás y Bacarisse tenemos textos enviados por los autores y otros seleccionados por el crítico, y no siempre coinciden. Aparte queda el caso de Aleixandre, la sugerencia de su inclusión en esta antología se debe a Dámaso Alonso, que le envió estos poemas a Díez-Canedo junto con los suyos.

En realidad no tenemos la certeza de que todos estos autores y sus textos pasasen a formar parte de la selección definitiva que Díez-Canedo tenía previsto realizar para la *Revista de Occidente* (por las cartas se puede apreciar, por ejemplo, que algunos autores renuncian a textos enviados previamente). Por otra parte, sabemos que Díez-Canedo había pensado también en otros autores, pero no hemos hallado documentación alguna al respecto en el citado sobre. Tal es el caso, por ejemplo, de Juan Larrea, quien cuenta a su amigo Gerardo Diego el 30 de julio de 1926: “Canedo me escribe requiriendo mi autorización para disecarme en su antología. Que me *antolójice*, quizá me refresque”¹⁴. Por otra carta del mismo epistolario (fecha el 14 de julio de 1926) sabemos que Larrea había llegado a España a principios de julio, con trescientos ejemplares de *Favorables París Poemas*, que pensaba repartir entre la crítica. Cabría pensar que la lectura de esta

¹³Díez-Canedo se queja en uno de sus artículos del orden alfabético en las antologías en estos términos: “[es] el más absurdo en libros de esta índole, pues sólo tiene una levisima ventaja elemental, que un buen índice compensaría de sobra” (“El testimonio de la lira (a propósito del *Parnaso filipino*, de D. E. Martín de la Cámara)”, *El Sol*, 23-8-1924, p. 2); de lo cual deducimos que muy probablemente tampoco lo eligió para su antología; de ahí que hayamos preferido conservar en nuestra transcripción el orden en que los hallamos, a pesar de las dudas expresadas.

¹⁴Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereñu (eds.): *Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego, 1916-1980*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1986, p. 202. Algunos años después, en 1938, la amistad entre Larrea y Gerardo Diego se había distanciado enormemente, pues Larrea escribía de su antiguo amigo: “A Gerardo Diego, el recopilador de la Antología, ha correspondido en este Apostolado el papel de Judas. Sí, de Judas, triste es para mí decirlo. No sólo ha traicionado a la Poesía en sí y en la persona de los poetas que figuraron desinteresadamente en su selección, sino que mientras todos ellos han abrazado la suerte de su pueblo, mientras García Lorca, asesinado, profería su *Grito hacia Roma*, Gerardo Diego se ha atrevido a cantar públicamente, según se me asegura, a las *Alas Italianas...*”, frases publicadas originariamente en *La voz de Madrid* el 13 de agosto de 1938 y recogidas en la mencionada obra de Cordero de Ciria y Díaz de Guereñu, de donde tomamos la cita, p. 6.

obra fundamental de Larrea pudo inclinar el ánimo de nuestro crítico en su favor, aunque el dato incontrovertible es que algunos años antes, concretamente en 1920, Díez-Canedo había alentado a Larrea, como el poeta reconoce en carta a G. Diego: “La opinión de Díez-Canedo no ha dejado de animarme. De cuando en cuando se hace necesaria una noticia así, pues son ya muchas las crisis y las borrascas. Pienso que hace ya casi un año que transito los nuevos senderos sin visible utilidad práctica...”¹⁵.

Así pues, ante el desconocimiento del orden definitivo que les quiso dar nuestro crítico, hemos optado por mantener el orden en que los encontramos, que no se atiene a la fecha de nacimiento ni a la fecha de la primera publicación¹⁶. Al comienzo de cada poeta reproducimos, cuando la hay, la carta que envió al crítico y la ficha biobibliográfica que éste redactó. Para facilitar la consulta, y aunque no estaba en el original, hemos colocado un índice alfabético de autores y de primeros versos al final, siguiendo los criterios de edición actuales. En cuanto a los textos poéticos, en todos los casos en que ha sido posible, hemos cotejado los originales con las ediciones posteriores (se indica en nota al pie, en cada caso, la edición empleada) y hemos señalado los que no han sido recogidos en volúmenes. Hemos optado por transcribir los textos tal y como aparecen en la antología, transcribiendo en nota al pie las cuestiones relativas a las variantes. Corregimos las erratas ortográficas obvias y mantenemos el uso peculiar de mayúsculas, subrayados, cursivas, comillas, signos de admiración o interrogación.

Volviendo a la siempre crucial cuestión (en una antología) de la lista de autores seleccionados, daremos un ejemplo más de la cohesión, en el horizonte crítico del momento, de los autores seleccionados. Nos referimos, concretamente, a un curioso artículo (fechado en Madrid, en 1926) que publicó Melchor Fernández Almagro en enero de 1927 titulado “Nómina incompleta de la joven literatura”¹⁷, y que tiene bastantes coincidencias con la que aquí presenta Díez-Canedo. Las diferencias están en que Fernández Almagro incluye a José Bergamín, Benjamín Jarnés y Antonio Marichalar, pero no a Alexandre, León Felipe, Luis García Bilbao, Salvador de Madariaga o Moreno Villa.

¹⁵*Idem*, p. 118, carta nº 45, fechada en Bilbao, el 18 de febrero de 1920.

¹⁶Recordemos que en el prólogo a su antología de 1932, Gerardo Diego no siguió “...el orden estrictamente cronológico, sino más bien un orden lógico que difiere un poco. No precisamente la aparición del primer libro, sino más bien la fecha de su formación poética, atestiguada unas veces en la publicación de libros y poesías, y otras en el carácter mismo y sentido de la obra inicial” (A. Soria Olmedo, ed. cit., pp. 670-671).

Respecto al título, no sabemos cuál sería el que Díez-Canedo tenía pensado darle, y en las cartas tan sólo hallamos referencias a la “Antología”. El sobre que hallamos en el AEDC, llevaba escrito, con letra de la viuda de Díez-Canedo, doña Teresa Manteca Ortiz: “Antología malograda de la *Revista de Occidente*”, y muy probablemente ese título, por el que hemos optado, fue escrito ya en el exilio (de ahí, quizá lo de “malograda”). Ahora bien ¿por qué permaneció más de diez años (antes de la guerra civil) en algún cajón?

Lamentablemente, no hemos conseguido descubrir demasiado sobre la historia de esta antología. En la Fundación Ortega y Gasset nos informaron de que los archivos se habían perdido, por lo tanto nos hemos tenido que basar sobre todo en los datos que se pueden deducir de los textos conservados, en los artículos críticos de Díez-Canedo y en la lectura de los epistolarios y otros testimonios de la época. Por los testimonios epistolares que reproducimos sabemos que el proceso de gestación fue largo, pues hemos logrado encontrar referencias que van desde el 5 de julio de 1924¹⁸ al otoño (al menos) de 1926, en lo que se refiere a la mayor parte de los poemas¹⁹. Si vamos a los artículos que Díez-Canedo publicó por estas fechas (necesario complemento y explicación de su labor como antólogo), hallamos que varios de ellos están relacionados con los poetas que recoge en su antología. Nos parece de especial relevancia el titulado “Los poetas jóvenes de España”²⁰, escrito con motivo de la aparición de un número de la revista *Intentions* en que se antologan diversos poetas jóvenes. El comienzo es sumamente interesante (sobre todo si tenemos en cuenta que en las notas bio-bibliográficas redactadas por Díez-Canedo que preceden a la obra de cada poeta se marca muy frecuentemente su aparición en esta antología de *Intentions*): “Todavía no está hecha en España, y ya apunta en francés, la antología de la nueva lírica española,

¹⁷*Verso y prosa* (Murcia), nº 1, enero de 1927. Por las mismas fechas, en *La Época*, Fernández Almagro ya se refirió a una generación “que todavía no tiene nombre”.

¹⁸Por tanto, se anticipa en más de dos meses a la primera noticia que tenemos sobre el proyecto de la antología de Gerardo Diego, que es del 25 de septiembre de 1924 (vid. G. Morelli: *Historia y recepción de la 'Antología' poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 32). Recuérdese, por otra parte, que en ese mismo año 1924 aparecía la primera antología de la obra poética de Díez-Canedo, realizada por él mismo, bajo el título de *Algunos versos*.

¹⁹Aunque no se conserva texto alguno de Larrea, como hemos dicho más arriba, su carta a G. Diego está fechada el 30 de julio de 1926. Otro testimonio epistolar refuerza que hacia el verano de 1926 Díez-Canedo la daba ya casi por terminada: Jorge Guillén, en una carta escrita el 19 de junio de 1926 a Juan Guerrero, escribe: “Canedo, igual a sí mismo, como siempre, es decir, bien: su antología, inminente, según él -pero no lo creo” (apud. Federico García Lorca: *Epistolario completo*, ed. cit., pp. 353-353, nota 1029).

²⁰*La Nación* (Buenos Aires), 5-10-1924, luego reproducido, con el mismo título, en el suplemento literario de *La Verdad* (Murcia), nº 50, 8-2-1925, pp 1-2.

gracias a un número de la revista parisiense *Intentions* [...]. No hay, con todo, que tener por completo y ‘exhaustivo’ el panorama de la actual poesía de España que se recorra en el cuaderno de *Intentions*”. Entre las ausencias destaca las de José Moreno Villa, Juan José Domenchina y León Felipe. Pocos meses después, en enero de 1925, publica en *El Sol* un artículo titulado “Poetas y poesías”, en el cual evalúa la obra poética de Moreno Villa y destaca su ausencia en una reciente antología de poesía española e hispanoamericana²¹. En mayo de ese año escribe en el mismo diario sobre la poesía de Ramón de Basterra²². El 17 de enero de 1926 publica en *La Nación* un artículo titulado “Nuevos versos, nuevos poetas”, donde estudia sobre todo la poesía de Rafael Alberti²³. Por otra parte, una carta dirigida a Alfonso Reyes y fechada el 22 de febrero de 1926 nos informa de que para esa fecha ya consideraba la antología “casi vista”²⁴. El 27 de junio de 1926 aparece en *La Nación* (Buenos Aires) un artículo que viene a completar al que hemos aludido antes, se titula “Gerardo Diego, inhumano y humano”²⁵. En 1927 aparecen en *La Nación* tres artículos sobre autores recogidos en esta antología: “Escritores nuevos de España. Ramón de Basterra, poeta barroco”²⁶, “Poetas jóvenes de España. Bacarisse, Domenchina, Espina”²⁷ (véase más adelante nuestra nota al romance de “Dafnis y Cloe”, de Bacarisse) y “Escritores jóvenes de España. Dámaso Alonso”²⁸. A finales de 1928 publica en *La Nación* “Libros españoles recientes: los poetas”²⁹, entre los que cita a García Lorca y Aleixandre. Entre 1929 y 1931 publica artículos sobre Pedro Salinas, Rafael Alberti y León Felipe³⁰. Después de la aparición de la antología de

²¹“Poetas y poesías”, *El Sol*, 23-1-1925, p. 2. La antología a que se refiere es *Las cien mejores poesías modernas (líricas) hispanoamericanas* (Madrid, Mundo Latino), en la que si está recogido Díez-Canedo.

²²“Ramón de Basterra, Virulo”, *El Sol*, 8-5-1925, p. 2.

²³*La Nación*, 17-1-1926, en lo referente a Alberti el artículo se reproducirá en: “Rafael Alberti, *Marinero en tierra*”, *El Sol*, 20-2-1926; y lo ampliará en “Rafael Alberti”, *La Nación*, 18-8-1929 (recogido en *Estudios de poesía española contemporánea*, pero datado erróneamente el 4-6-1933).

²⁴Exactamente le comunica a su amigo: “Preparé unas antologías para la R. de O., en suplementos especiales: una española novísima, casi vista, y luego una americana, que espero consultarle personalmente” (AR).

²⁵*La Nación*, 27-6-1926. Como ya señalamos en 2.1 “Diarios y revistas en que colaboré”, el artículo se volvió a publicar, con el mismo título y sin modificación alguna, en el suplemento literario de *La Verdad* (Murcia) nº 58, 8-9-1926, pp. 2-3

²⁶*La Nación*, 20-2-1927. Será reproducido, con ampliaciones y bajo el título de “La obra poética de Ramón de Basterra” en *El Sol*, 30-8-1928, p. 5.

²⁷*La Nación*, 31-7-1927.

²⁸*La Nación*, 18-9-1927.

²⁹*La Nación*, 21-10-1928.

³⁰Sobre Pedro Salinas: en *El Sol* (10-2-1929 y 16-7-1931) y *La Nación* (26-7-1931); sobre Rafael Alberti: “Rafael Alberti”, *La Nación*, 18-8-1929; por último, en cuanto a León Felipe *vid.*: “León Felipe, el poeta trashumante”, *La Gaceta Literaria*, nº 88 (15-8-1929), portada.

Gerardo Diego, Díez-Canedo publicó también algunos artículos sobre los poetas que figuraban en su antología, como “Antología de Mauricio Băcarisse”³¹.

Estos artículos (y otros que no citamos aquí pero que pueden verse en la “Lista cronológica...”) se han de contemplar como labor complementaria a la del antólogo: en cierto modo en ellos está justificando -ahora a través de la crítica, mientras en la antología se hace a través de los propios poemas- su selección (la visión completa la hubieran tenido los lectores de su tiempo si la antología de Díez-Canedo hubiese visto la luz entonces).

Sabemos también que Dámaso Alonso y Juan Chabás fueron juntos a presentar sus poemas a Díez-Canedo, y que fue el propio Dámaso quien propuso que Vicente Aleixandre formase parte de la antología (véase la segunda carta del propio Dámaso, transcrita más adelante). Por lo que nos permiten deducir las indicaciones de las cartas que le enviaron y las fichas bio-bibliográficas escritas por Díez-Canedo, el año en que trabajó más al respecto fue 1926, pero precisamente hacia la segunda mitad de ese año empiezan a surgir rumores sobre el hecho de que Díez-Canedo ha abandonado la idea de la antología³². Ahora bien, los poemas de León Felipe (tan sólo dos) están fechados en París y Barcelona, en 1938, lo que significa que nuestro crítico, en plena guerra (o ya en el exilio) seguía teniendo presente esta antología, que ahora ve la luz pública por vez primera.

La fecha inicial, 1924, viene a coincidir con la presentación en publicaciones extranjeras, como ha señalado Víctor García de la Concha, de lo que se ha dado en llamar la generación, o el grupo, del 27; críticos de la importancia de Luis Cernuda, Ricardo Gullón o Andrew P. Debicki han postulado nombres como el de “generación de 1924 o 1925”.

En cuanto a la última fecha de la que tenemos más datos (1926), en realidad no sabemos qué pudo variar en el ánimo de Díez-Canedo desde 1926 en adelante³³, pero sí sabemos que en el contexto literario hispánico los años que siguen van a constituir un periodo muy fructífero para la creación de antologías de poesía española (y no únicamente en España), si bien no todas llegaron a buen puerto. En 1927 apareció una

³¹*El Sol*, 27-11-1932, p. 2 (reseña una antología preparada como homenaje al poeta).

³²Véase la segunda carta de Dámaso Alonso.

³³Aunque sí tenemos idea de la cantidad de compromisos que adquirió desde esa fecha (véase el “Contexto biográfico y cultural...”), que muy probablemente le obligaron a postergar su labor antológica.

realizada por J. Fernández Montesinos: *Die Moderne Spanisch Dichtung*³⁴. Por una carta de Gerardo Diego a Larrea (fecha el 9-6-1929) sabemos que José Bergamín preparaba una *Antología nueva española* en la que pensaba incluir a Larrea³⁵. Entre finales de 1930 y comienzos de 1931 es cuando Gerardo Diego empieza a trabajar de modo más intenso en su antología; en una carta a Jorge Guillén (fecha el 26 de diciembre de 1930) le pasa el “cuestionario” para la misma con esta advertencia: “Y todo ello en el plazo más breve posible. Debo entregar el libro en enero. Hay otras antologías anunciadas y la mía debe salir la primera. Es exigencia de los editores”³⁶. Como dijo Pedro Salinas a Guillén (en carta fecha el 11-1-1931): “Parece que 1931 es el año de las antologías”³⁷, pues para ese año estaba prevista la aparición de tres: la de Federico de Onís, la que preparaban José Antonio Maravall y José Ramón Santeiro y la de Gerardo Diego. Esta era una de las razones principales para que Gerardo Diego tuviese tanto interés en que se publicase su antología en 1931, como se deduce de la correspondencia mantenida con su editor³⁸. Aunque las fechas no se cumplieron exactamente, parece seguro que a partir de 1932 la decisión de Díez-Canedo de publicar su antología debió quedar seriamente afectada por la aparición de la de Gerardo Diego, acompañada por un más que notable aparato propagandístico³⁹, y ampliada en 1934, también con gran éxito editorial⁴⁰, el mismo año en que apareció la de Federico de Onís,

³⁴Leipzig, Teubner, 1927. Para una posible desaprobación de esta antología por parte de Jorge Guillén, véase J.L. Bernal Salgado (ed.): *Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén: Correspondencia (1920-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 133 (nota 171).

³⁵A. Soria Olmedo, ed. cit., p. 39, nota 103. También cita esta carta inédita J.L. Bernal Salgado (1996), p. 128, nota 167, donde se refiere a la obra que prepara Bergamín como “Antología de Poesía Nueva Española”.

³⁶J.L. Bernal Salgado, ed. cit., pp. 128-129. Más adelante (en p. 145) confesará a su amigo Jorge Guillén que el tiempo que ha empleado en la antología es aproximadamente catorce meses: “...entusiasmo. Con el tuyo y con el de otros amigos me doy por bien pagado de las impacencias, molestias, disgustos y dilaciones que me han quemado la sangre durante 14 meses *cabdales*. Parto doloroso, pero ahí está”. Lo cual significa que comenzó a trabajar más intensamente en diciembre de 1930, por tanto en fecha bastante posterior al periodo de mayor intensidad de trabajo de Díez-Canedo en la suya, que hemos cifrado hacia 1926.

³⁷G. Morelli, *op. cit.*, p. 34.

³⁸Entresacamos una sola muestra del excelente estudio de G. Morelli, ya citado, aunque hay muchas más: “No se me ocurren más advertencias. Hay que ir de prisa. El libro debe salir este mismo mes” (carta dirigida por Gerardo Diego al escritor y editor Pedro García Valdés, fecha el 4 de septiembre de 1931).

³⁹*Vid.* G. Morelli, *op. cit.*, p. 58 y ss.

⁴⁰*Idem*, pp. 107-108. También Díez-Canedo publicó una breve reseña de esta antología “Antólogos y poetas”, *El Sol*, 20-12-1934, portada. Al final del artículo escribe unas frases que, dirigidas a Gerardo Diego, a nuestro entender justifican la labor de Díez-Canedo como antólogo: “Una antología es labor de poeta, pero también de crítico. No la intente quien tenga una faceta sola en su espíritu. Es conveniente aun para la apreciación malévola, que así podrá regatear al crítico lo que por otra parte le conceda al poeta, y también lo contrario. Pero quizá no sea posible un poeta sin un buen criterio, un crítico sin amor -aunque sea desesperado, como le dijeron a Saint-Beuve- por la poesía. Podrán citarse pruebas y nombres; pero si

*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*⁴¹. Ya en un temprano artículo, Manuel Altolaguirre indicaba que “If 1927 was the year of the literary reviews, 1934 is the year of the poetical anthologies”⁴². Como ha señalado A. Soria Olmedo, “el ejemplo de las Antologías cundió. Entre otras, pueden citarse la del malagueño afinado en Chile José María Souviron (1934), la de Álvaro Arauz, *Antología parcial de poetas andaluces* [...] y, en el exilio, la de José Ricardo Morales”⁴³, además hay otras dos antologías que nacen teniendo como contramodelo (en expresión del propio Andrés Soria) la de Gerardo Diego: la de Juan José Domenchina, publicada en México en 1941 (a la que nos referimos al comienzo) y la de César González Ruano (1945). En este sentido creemos que apuntan las palabras liminares del primer capítulo de *La nueva poesía* (fechado en la primavera de 1940), en las que percibimos también, a través de su fina ironía, los ecos de la polémica que suscitó la de Gerardo Diego:

“El afán por las antologías es igualmente característico de las horas actuales. Una antología no es ya lo que etimológicamente quiere decir la palabra: un florilegio, un ramillete en que se empieza por comparar las piezas de que se forma con las flores [...]. Hoy la palabra antología, desprendida ya de su significado literal, viene a tener en sí algo abstracto, científico, lo más opuesto a la idea de libre creación característica del género literario a que suele comúnmente aplicarse; sin perjuicio de que la expresión ‘género literario’ parezca también pecaminosa o incoherente por lo menos a los que tratan de poesía. La poesía ¿es literatura? Desde Verlaine es lugar común el decir que literatura es... el resto”⁴⁴.

Dos referencias más explícitas a la antología de Gerardo Diego hallamos en esta obra: poco más adelante añade que en lengua española uno de los criterios seguidos para la

los examinamos con atención, quizá vengamos a parar en que no designan ejemplares genuinos de crítico ni de poeta”.

⁴¹Madrid, Editorial Hernando, 1934. La reseñó elogiosamente Díez-Canedo en “Antologías poéticas”, *Tierra Firme*, nº 3, 1935, pp. 161-169) y en “Una antología” (*El Sol*, 27-2-1935, portada y p. 8).

⁴²Manuel Altolaguirre: “Modern Spanish Poetry: A Year of Anthologies”, *European Herald* (Londres), 4-I-1935. Recogido en M. Altolaguirre: *Obras completas, I. El caballo griego. Crónicas y artículos. Estudios literarios*, Madrid, Istmo, 1986. Edición crítica de James Valender, de donde tomamos la cita (p. 354).

⁴³*Op. cit.*, p. 57. A este panorama habría que añadir, como obra destacada, la de Mathilde Pomès: *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, Bruselas, Labor, 1934. En lo que respecta al exilio, convendría destacar dos que aparecieron en 1941, una de Juan José Domenchina y otra de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil Albert (véase Juan Escalona: “Una aproximación al exilio chileno: la editorial Cruz del Sur”, en M. Aznar (ed.): *El exilio literario español de 1939*, Barcelona, Gexel, 1998, vol. 1, pp. 367-378, p. 374).

Para una evaluación de conjunto de las dos antologías de Gerardo Diego (1932 y 1934), la de José María Souviron y la de Federico de Onís puede verse: Juan José Domenchina (selección, prólogo y notas críticas y bio-bibliográficas): *Antología de la poesía española contemporánea*, ed. cit., pp. 25-30.

confección de antologías ha sido “...el criterio de grupo, harto visible en algunas de las más favorecidas entre las modernas; antologías en las que sólo se incluye al amigo, al camarada, excluyéndose al que no lo es” (p. 20). Pero será en la sección de esta obra titulada “En España” cuando emita, ya con la distancia que da el tiempo, su veredicto respecto al asunto de las antologías: “Gerardo Diego se hizo después antólogo de grupo y editor de revistas de poesía, en concurrencia con otros empresarios o animadores de dos caras [...]”, y termina definiendo así la *Antología de la poesía española* (1934) de Federico de Onís: “...es, por otra parte, el libro más completo y rico de valor existente en su género”⁴⁵. Quizá también haya que leer en esta línea ciertas frases del epílogo que coloca a la antología realizada por Domenchina en 1941 (algunas de esas frases las hemos citado ya en el capítulo dedicado a la poesía). En *Letras de América* (1944), Díez-Canedo aludirá a las polémicas que suscitan las antologías en estos términos: “Efectivamente, no son raras las disputas entre poetas, ya por cuestiones de técnica y punto de vanidad, ya por motivos del todo ajenos a la materia poética [...]. Uno de los terrenos más fecundos para el brote de las rencillas suele ser el que, de pronto, podría tenerse por menos ocasionado a disputas, ya que su origen, aun etimológicamente, se diría exento de todo mal ¿Qué es una antología?”⁴⁶. En el mismo libro, el artículo titulado “Una antología chilena” comienza así: “Toda antología tiene un sino fatal: el de no contentar a nadie” (p. 285).

A todo ello habría que añadir otro hecho importante: los textos que en su momento eran inéditos o bien sólo habían aparecido en revistas, ahora ya han sido publicados (por ejemplo *Cántico*, de Guillén, aparece en 1928, mientras que él había remitido a Díez-Canedo poemas inéditos en 1926), y la trayectoria de estos poetas había ido tomando cuerpo y nuevas líneas con libros fundamentales en su trayectoria (baste recordar 1929 como un “annus mirabilis” de nuestras letras, con *Seguro azar*, de Salinas, *Sobre los ángeles*, de Alberti y *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, si bien es verdad que este último no fue publicado hasta 1940, en México), todo lo cual hacía

⁴⁴E. Díez-Canedo: *La nueva poesía*, México D.F., El Nacional, 1940, p. 8.

⁴⁵*Idem*, las dos citas en p. 53. Poco después de este libro, en 1942, escribía Guillermo de Torre un artículo titulado “El pleito de las antologías” (recogido en G. de Torre: *Tríptico del sacrificio*, Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 117-126), en el que establece un panorama bastante completo, lleno de sugerencias, de las más importantes antologías de la literatura europea publicadas por esos años, donde elogia la de Federico de Onís y censura la de Gerardo Diego.

⁴⁶“Poetas en antología (Maples Arce)”, ed. de 1944, pp. 252-253.

que la antología inicial que había confeccionado Díez-Canedo perdiese buena parte de su valor.

Como está bien estudiada la recepción crítica que provocó la antología de 1932 (y su ampliación en 1934) de Diego⁴⁷, aquí entresacaremos tan sólo los datos relativos a Díez-Canedo, no sin antes recordar que el propio Díez-Canedo terció en la polémica por la antología de Diego con el artículo titulado “Poetas en antología”⁴⁸. Por una nota de G. Morelli tenemos noticia del

“proyecto de publicación de otra contra-antología, preparada por los acusadores de Diego, capitaneados por Pérez Ferrero y Díez-Canedo; proyecto al cual igualmente alude, citando las palabras de un confidente, J. del Río Sainz en su reseña al libro del santanderino: ‘En una tertulia literaria que tenemos en el café de Recoletos se ha acordado, en respuesta a Gerardo, hacer otra *Antología* en edición enteramente igual, con diecisiete nombres, que es el número de los recogidos por él. Ya tenemos el editor. Vamos a poner sobre el tapete una formidable polémica sobre la poesía pura que defiende Gerardo y la poesía literaria de origen españolísimo. Algo como la de Verlaine y el abate Bremond’ (‘El encendedor de volcanes’), *La Voz de Cantabria*, 19.III.1932)”⁴⁹.

aunque casi dos semanas antes Gerardo Diego escribía a Jorge Guillén: “... se rumorea ya una antología de excluidos, como los salones de independientes. Esperemos a los Ferreros, Buendías, Espinas, etc., etc.”⁵⁰. A pesar de la coincidencia en el número (diecisiete autores) es evidente que la que nos ha llegado de Díez-Canedo nada tiene que ver con la reacción de café a la que aquí se alude. Como hemos podido comprobar en las palabras precedentes, Díez-Canedo fue uno de los que criticaron la nómina de los recogidos en la Antología, si bien hay que decir que fue el que lo hizo de una manera más elegante y menos virulenta, muy lejos de la acritud mostrada por González Ruano, Alfonso Camín o el mismo Pérez Ferrero. Algunos, entre ellos el joven Rafael Alberti, creyeron que esos ataques eran debidos al encono por no haber sido incluidos⁵¹. Dos de

⁴⁷El interesante trabajo de A. del Villar, “Polémica para una famosa antología: cómo recibió la crítica en 1932, *Poesía española*”, *La Estafeta Literaria*, 544-545, 15 de agosto de 1976, se puede completar con los estudios de A. Soria Olmedo, *op. cit.*, pp. 42-49 y con el más amplio estudio al respecto, el ya citado de G. Morelli.

⁴⁸Publicado en *El Sol*, el 13 de marzo de 1932, p. 2. El artículo ha sido reproducido y comentado en la *op. cit.* de G. Morelli, pp. 79-81 y 254-258.

⁴⁹G. Morelli, *op. cit.*, p. 62, nota 56.

⁵⁰Carta fechada el 4 de marzo de 1932 y publicada en J.L. Bernal, ed. cit., pp. 145-147 y reproducida también en G. Morelli, *op. cit.*, pp. 208-210.

⁵¹Véase la carta que dirigió Alberti a G. Diego, recogida en G. Morelli, *op. cit.*, pp. 220-221.

los autores más echados en falta son Ramón de Basterra y Mauricio Bacarisse⁵², recogidos en la edición de 1934 y también en la antología de Díez-Canedo (si bien del primero no nos ha llegado más que la ficha bio-bibliográfica, sin ningún poema). Sobre la exclusión de Antonio Espina fue preguntado Díez-Canedo durante su estancia en México en 1932, a lo que respondió: “Parece que hay asuntos personales. No lo sé bien. Nada, que Espina le hizo alguna travesura a Diego”⁵³. En la edición de 1934 Díez-Canedo había criticado la ausencia de Salvador Rueda, mientras que sí estaba Villaespesa. Aunque no lo incluye, Diego redacta una justificación sobre Rueda en el prólogo a esa misma edición, a la que, según Pedro Salinas (quien había terciado en defensa de Diego en 1932), “...hay que llamarle libro nuevo, más que nueva edición” y en la que Salinas advirtió la ausencia injustificada del propio Díez-Canedo⁵⁴.

Sea como fuere, la antología de Díez-Canedo nunca llegó a ver la luz, dejando así que la que editó Gerardo Diego en 1932 resultase “profética y al mismo tiempo mensajera de una nueva generación formada por distintas personalidades, que poco después iban a afirmarse en la escena de la poesía nacional”⁵⁵. Se ha escrito mucho sobre el carácter canónico de esta antología en la configuración de la Generación (o Grupo) del 27⁵⁶, y ya desde las primeras críticas se apreció este aspecto⁵⁷. En cualquier caso, y para ser justos ante la historia literaria, en lo que respecta a la génesis de ambas antologías hemos de recordar lo que ya hemos apuntado antes: G. Morelli ha señalado que “la primera noticia del proyecto de la *Antología* procede de una carta de Diego a su entrañable amigo José María de Cossío [...]. La misiva es del 25.IX.1924”⁵⁸ (si bien

⁵²El propio Díez-Canedo, en el artículo citado, puso de manifiesto estas ausencias (y también las de Salvador Rueda, Juan José Domenchina o León Felipe) que, todo hay que decirlo, en lo que respecta a Basterra y Bacarisse, el propio Gerardo Diego justificaba en el prólogo a la edición de 1932. En cuanto a Basterra, ya Guillén le había hecho notar su ausencia antes de la edición, recibiendo respuesta justificativa de Diego (véase J.L. Bernal, ed. cit., pp. 133 y 136-137, respectivamente).

⁵³Próspero Mirador: “Díez-Canedo en la alegría de México”, *Revista de Revistas* (México D.F.), nº 1165, 11 de septiembre de 1932.

⁵⁴Todo ello en el artículo titulado “Una antología de la poesía española contemporánea”, publicado en *Índice Literario*, t. III, nº VII, Madrid, agosto de 1934 y reimpresso en: P. Salinas: *Literatura Española Siglo XX* (México, Séneca, 1940, pp. 137-144) y G. Morelli, *op. cit.*, pp. 333-337. También “Gerardo Rivera” (es decir, J.J. Domenchina) había señalado la omisión de Enrique Díez-Canedo en su artículo titulado “Poesía española”, publicado el 31 de julio de 1934 en *La Voz* (reproducido en G. Morelli, *op. cit.*, pp. 329-331).

⁵⁵G. Morelli, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁶*Vid.* E. Mateo Gambarte, *op. cit.*. Sobre su rechazo, plenamente justificado, a hablar de “generación o grupo del 27”, véanse las pp. 165-178.

⁵⁷Aspecto reconocido incluso por los detractores de la antología, como Quintín Pérez, en *Razón y Fe*, CI (1933), CII (1933) y CIII (1933), reproducidos en G. Morelli, *op. cit.*, pp. 312-319.

⁵⁸*Op. cit.*, p. 32 (como informa Morelli, la carta ha sido reproducida en Rafael Gómez de Tudanca, ed. cit., pp. 75-82).

parece que el periodo de máxima intensidad fue el que va de enero de 1930 a marzo de 1932, según confiesa en carta a su amigo Jorge Guillén⁵⁹). Mientras que la primera noticia de la antología de Díez-Canedo, es del 5 de julio de 1924 (también por un testimonio epistolar, como indicamos más arriba). Por último señalaremos el curioso detalle de que en esa misma carta del 25 de septiembre de 1925 Gerardo Diego informa a José María de Cossío de que “Díez-Canedo prepara una antología de poetas contemporáneos, como suplemento a la *Revista de Occidente*. Más cosas te contaría, pero la tinta de la estilográfica tiene un límite y el tiempo en época de exámenes también” (*op. cit.*, p. 81).

Ahora bien, importantes diferencias separan ambos modelos antológicos. Ciertamente es que la comparación tiene un problema fundamental, y es que no sabemos cuál sería la selección definitiva de autores y textos que nuestro crítico quiso dejar. Sin embargo está claro, en primer término, que la acotación, en lo que a las edades de los poetas seleccionados respecta, es mucho más estrecha en nuestro crítico, ciñéndose a lo que se ha dado en llamar “Generación del 27”, si bien todos los que recoge Díez-Canedo (salvo Juan Chabás y Luis García Bilbao) aparecen también en la de 1934 de Gerardo Diego⁶⁰. En cuanto a las fechas de nacimiento de los autores seleccionados, en la de Díez-Canedo oscilan entre 1884 (León Felipe) y 1902 (Rafael Alberti), mientras que G. Diego va de 1864 (Miguel de Unamuno) a 1905 (Manuel Altolaguirre)⁶¹. Curiosamente, Enrique Díez-Canedo no incluye ninguna voz femenina (a pesar de que en sus artículos dedicó constante atención a la literatura escrita por mujeres), como tampoco hará G. Diego en la primera edición, pero sí en la segunda (Federico de Onís, en la suya de 1934, también había incluido escritoras). En la franja de edad acotada por Díez-Canedo, Diego incluye a los siguientes poetas, que no aparecen en la de Díez-Canedo: Tomás Morales, “Alonso Quesada”, José del Río Sanz, Juan Larrea, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Luis Cernuda y Josefina de la Torre.

Si pasamos al peso específico de los autores de cada una de estas antologías en la literatura española de las primeras décadas del siglo, es evidente que Enrique Díez-Canedo ocupaba un lugar preeminente en la crítica de poesía del ámbito hispánico, aunque para A. Soria Olmedo, la función de crítico del grupo del 27 la ejercía Gerardo

⁵⁹Vid. G. Morelli, *op. cit.*, p. 208.

⁶⁰Edición que se ve notablemente ampliada, hasta un total de treinta autores, pero de la que desaparecen, con respecto a la de 1932 (y por razones muy distintas), Juan Ramón Jiménez y Emilio Prados.

⁶¹En la de 1934 Gerardo Diego mantiene la misma acotación temporal.

Diego⁶². Sin embargo, otras muchas razones apuntan a la importancia de Díez-Canedo en el panorama poético español, y creemos haber expuesto algunas en los capítulos del primer volumen de la presente tesis doctoral titulados “2.3. La crítica” y “2.5. La poesía analizada por un poeta”. Si nos centramos en las relaciones que existían con los autores que recoge en su antología, entre los cuales tan importante fue el vínculo de la amistad, el análisis arroja los resultados que presentamos seguidamente (sin ánimo de analizar exhaustivamente la relación que tuvo con cada uno de ellos, pues los artículos de poesía de Díez-Canedo pertinentes ofrecen muchos más datos de interés al respecto), siguiendo el orden de los autores según aparece en la antología.

Cabe empezar mencionando una cuestión de conjunto fundamental, y es que Díez-Canedo participó en algunas de las revistas más importantes para todos ellos, como *Alfar*, *La Pluma*, *Índice*, *España* o la propia *Revista de Occidente*. Entrando ya en cada caso, poco sabemos de la relación que Díez-Canedo pudiera tener con Alberti, más allá de los elogiosos artículos que escribió el crítico sobre su poesía, pero en la carta que Alberti le envía (reproducida más adelante) sí hay muestras de respeto y reconocimiento por parte del novel poeta, como indican estas frases: “Le estoy muy agradecido. Salir a la luz presentado por v. es algo que me da tranquilidad y firmeza”.

A Gerardo Diego lo había conocido en Madrid, en 1919⁶³. Otro testimonio de 1921 da cuenta de la amistad entre ambos, pues Diego escribe el 9 de junio de 1921 a Ortega y Gasset: “El libro [se refiere a *Imagen*] quisiera publicarlo cuanto antes. La ocasión creo que es oportuna. Y a ello me animan Canedo, Machado, Juan Ramón, Salazar y otros amigos”⁶⁴.

En cuanto a Luis García Bilbao, es otra joven promesa malograda, en buena medida, por el alcohol. Era asiduo de la tertulia del Regina ya desde los tiempos en que Díez-Canedo colaboraba en *La Pluma*, y más adelante tuvo un papel fundamental en la subsistencia económica de la revista *España*, como recuerda Rivas Cherif en este rápido retrato: “Luis García Bilbao, tímido personaje, aunque aventurado mecenas del semanario *España* y literato materialmente ahogado en la triste pasión del alcohol, que

⁶²A. Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 30. En la nota 70 de la misma página señala la relación entre el homenaje a Góngora y la Antología como “los dos principales actos colectivos del grupo”. Pero no conviene olvidar que el homenaje fue auspiciado por la *Revista de Occidente*, la misma que encargó la antología a Díez-Canedo.

⁶³G. Diego: *Obra completa. Poesía, I*, Edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, p. LIV.

nos ocultaba pudorosamente, agravándola para su mal por el café que ingería de continuo, creo que por único alimento dada su desgana de todo ejercicio, y abandonado a la perdición de sus aptitudes”⁶⁵.

La amistad con Pedro Salinas está ya consolidada en el otoño de 1911⁶⁶ y llegará hasta los duros tiempos del exilio⁶⁷. En 1913, Díez-Canedo publicará en su antología de la poesía francesa (en colaboración con Fortún) traducciones suyas y en 1930 Salinas pasará a formar parte del profesorado de la Escuela Central de Idiomas, cuyo director era Díez-Canedo. Durante la guerra civil también se mantuvo esa amistad (véase la carta que reproducimos) y después, ya en el exilio, dará clases en el Middlebury College, como Díez-Canedo⁶⁸. Muchos años después, recordaba su hijo Joaquín Díez-Canedo: “Sí, para mí Salinas era una gente como de mi casa. Era una especie de discípulo de mi padre y lo visitaba mucho. Mi padre tenía cierta influencia en el mundo literario de entonces y cuando podía, lo ayudaba. Por otra parte, mi madre era muy amiga de su mujer, Margarita”⁶⁹.

Hacia 1912 Moreno Villa frecuenta la tertulia del Ateneo de Madrid, y en esas fechas nace su fecunda amistad con Enrique Díez-Canedo, que “acabará convirtiéndose en un entrañable amigo con el que trabajará en numerosos proyectos editoriales y revistas, además de ser uno de los más certeros críticos de su poesía. Gracias a él, Moreno Villa se introduce en el mundo editorial madrileño, escribiendo para periódicos

⁶⁴Margarita Márquez: “Correspondencia Gerardo Diego-José Ortega y Gasset”, *Revista de Occidente*, nº 178, marzo de 1996, pp. 5-18, p. 11.

⁶⁵C. de Rivas Cherif: *Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña*, Barcelona, Grijalbo, 1979, 2ª edición, 1981, p. 103.

⁶⁶Véase Dictino Álvarez Hernández: *Cartas de Rubén Darío. (Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles)*, Madrid, Taurus, 1963, p. 54, donde se reproduce la carta (fecha en Madrid el 11 de octubre de 1911) que Díez-Canedo escribe a Rubén Darío recomendándole a Pedro Salinas, “mi buen amigo [...], buen poeta joven, que va a pasar el invierno en París. No dudo que le será persona grata”. También puede verse: Pedro Salinas, *Poesías completas*, Barcelona, Seix Barral, 1981. Prólogo de Jorge Guillén, edición preparada por Solita Salinas de Marichal, p. 37 y ss.

⁶⁷Quizá sea apropiado indicar aquí que se han producido algunas atribuciones epistolares erróneas dada la identidad de nombre y apellido de Enrique Díez-Canedo padre e hijo, que también estuvo viviendo en México en el exilio. Una de estas supuestas cartas de Enrique (padre) a Pedro Salinas, que apareció publicada en la revista *La Torre* (año 2, nº 8, octubre-diciembre 1954, pp. 181-183) es en realidad de Enrique Díez-Canedo (hijo).

⁶⁸De los años de la guerra civil y el exilio se conservan algunas cartas dirigidas por Díez-Canedo a Pedro Salinas, así como otras de sus respectivas esposas (la última fecha en 1952) en el Archivo de la Residencia de Estudiantes.

⁶⁹Paloma Ulacia y James Valender: “Rte: Joaquín Mortiz (entrevista con Joaquín Díez-Canedo) en AA.VV.: *Rte: Joaquín Mortiz*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 63-95, p. 67. En esta entrevista se evocan las amistades y relaciones que Enrique Díez-Canedo estableció con algunos de los miembros más importantes de la literatura española del momento: Federico García Lorca, José Bergamín, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Max Aub...

y revistas o realizando trabajos editoriales”⁷⁰. El propio Moreno Villa recordará mucho más tarde, en 1952, que Díez-Canedo fue el primero en alentar su primer libro (*Garba*, 1913)⁷¹.

Por el distendido tono de la carta de Jorge Guillén (reproducida más adelante), parece acertado pensar que les unían, cuando menos, lazos de confianza y de amistosa relación, dato que queda corroborado por la siguiente nota, escrita por nuestro crítico a Alfonso Reyes: “Le interrumpo esta murmuración para hablar con Jorge Guillén que ha estado aquí un rato largo; va a aprobar ahora su tesis sobre Góngora y luego a hacerse catedrático de Murcia o La Laguna de Tenerife, únicas sedes vacantes. Está muy bien y seguro; es de las pocas personas con quien se puede hablar de letras. Me ha anunciado una nueva revista Juan Ramón-Bergamín”⁷².

Dámaso Alonso muestra también el profundo respeto que tiene a Díez-Canedo como crítico al solicitarle su opinión sobre los versos de su mejor amigo, Vicente Aleixandre, la única figura de su antología que no elige Díez-Canedo directamente. En cualquier caso, y como la antología de Díez-Canedo ha quedado inédita hasta ahora, la gran promoción para Aleixandre fue su aparición en la de Gerardo Diego, en 1932. Las opiniones al respecto fueron contrapuestas, ya entre los mismos compañeros de antología. Así, mientras para Cernuda Aleixandre sería una de las sorpresas de la antología, pues hasta entonces había sido “mal y deficientemente conocido”⁷³, la opinión que merece a Alberti es muy distinta: “Aleixandre, no lo repitas, lo más ficticio, lo menos verdadero”⁷⁴.

Con Ramón de Basterra le une el hecho de haber colaborado ambos en la revista *Hermes*, donde Díez-Canedo escribió de 1917 a 1920 y de la que Basterra fue, en palabras de José Carlos Mainer, “el poeta de *Hermes*”⁷⁵; luego, la aparición de su primer libro de poemas, *Las ubres luminosas* (1923), sin duda refrescó y ahondó en el conocimiento de su poesía por parte de nuestro crítico.

⁷⁰J. Pérez de Ayala (ed.): José Moreno Villa, *Poesías completas*, Madrid, El Colegio de México-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998, pp. xiv-xv.

⁷¹José Moreno Villa: “Amistad despegada y fiel”, *El Nacional* (México, D.F.), 16 de noviembre de 1952.

⁷²Carta fechada el 8-3-1925, AR.

⁷³*Apud.* A. Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 40, nota 3.

⁷⁴Carta de Alberti a Diego, del 10-III-1932, *apud.* A. Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁵José Carlos Mainer: *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de 'Revista de Aragón' (1900-1915) y 'Hermes' (1917-1922)*, Valencia, A. Redondo, 1974, p. 219. Hay un análisis de la colaboración de Basterra en esta revista en las pp. 219-223.

En cuanto a León Felipe, su amistad es también antigua: data de los tiempos de la revista *España*⁷⁶, adonde León Felipe le llevó unos poemas que Díez-Canedo no dudó en publicar, apuntando al joven poeta como un valor posible. Después, esa amistad se vería reafirmada en los tiempos de la guerra civil, concretamente en Valencia, y continuaría en el exilio mexicano.

De Mauricio Bacarisse cabe recordar que había dedicado a Díez-Canedo “con gratitud y admiración”, su primera obra, *El esfuerzo*, (Madrid, José Yagües, 1917), que recibió elogiosa crítica de Díez-Canedo⁷⁷. Después, en 1928, publicaría en La Lectura *El paraíso desdeñado*.

Por último, la relación de Díez-Canedo con García Lorca también era antigua, y llegó a ser muy estrecha⁷⁸. La primera noticia datada que hallamos se localiza en una carta que envía Juan Ramón Jiménez a nuestro crítico el 19 de noviembre de 1920. Muchos años después, el propio Díez-Canedo evocaría los comienzos de su relación con Lorca: “He vivido cerca de él muchas temporadas. Recuerdo especialmente varios momentos de nuestra amistad: el de su primera visita, a la redacción de un periódico en que yo participaba, trayéndome una carta de Fernando de los Ríos; muchacho un poco tímido, al parecer, entonces, pronto había conquistado Madrid”⁷⁹. Sería demasiado largo relatar aquí los diferentes hitos de esta amistad, pero baste recordar como ejemplo de confianza que el poeta de Fuentevaqueros decidió colocar un prólogo apócrifo de Enrique Díez-Canedo a su *Antología Modelna*⁸⁰. Más tarde, ya con Díez-Canedo como

⁷⁶León Felipe: *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1963. Edición ordenada por Adolfo Ballano Bueno y cuidada por Andrés Ramón Vázquez, con prólogo de Guillermo de Torre, p. 13.

⁷⁷“Poetas nuevos”, *España*, n° 138, 29-XI-1917.

⁷⁸Varios hitos de esa relación pueden rastrearse a lo largo de Ian Gibson: *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo, 1985 y 1987, 2 vols., y en Federico García Lorca: *Epistolario completo*, edición al cuidado de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997.

⁷⁹Evocación publicada en la revista *América* (n° 14, julio de 1942) y recogida en Federico García Lorca y Enrique Díez-Canedo: *Sketch de la nueva pintura (1928)*. *Federico García Lorca (1942)*, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1990, pp. 21-23. En la reseña que hizo al *Poema del cante jondo (El Sol, 28-6-1931, p. 2)* Díez-Canedo recordaba que él había sido uno de los primeros en conocer los poemas que luego formarían este libro. De hecho, Díez-Canedo se encargó de buscar editoriales para García Lorca, *vid.* Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, ed. cit., especialmente las pp. 183 y 215. En carta fechada el 26 de julio de 1923 García Lorca escribe: “Canedo es un hombre por quien siento un respeto extraordinario, un gran cariño, y mi más honda admiración” (ed. cit., p. 194); y el 12 de febrero de 1924: “Canedo [...] se porta conmigo de la manera más cariñosa y simpática que hay en el mundo” (*idem*, p. 222).

⁸⁰Federico García Lorca: *Antología modelna. Precedida de los poemas de Isidoro Capdepón Fernández*, Granada, La Veleta - Fundación Federico García Lorca, 1995. Edición e introducción de Miguel García-Posada. Prólogo (apócrifo) de Enrique Díez-Canedo.

embajador en Montevideo, García Lorca será su huésped de honor⁸¹ (recuérdese lo que apuntamos en el “Contexto biográfico y cultural...”). En lo que respecta a los textos recogidos en esta antología, de hecho ya “hacia noviembre de 1923 Lorca entrega a Díez-Canedo y Alfonso Reyes una selección de las *suites*, según carta a sus padres: ‘Acabo de entregar un libro para una serie de cuadernos literarios de gran éxito que hace Alfonso Reyes... He dado las *suites* (no todas), y una coleccioncilla de canciones. Estos cuadernos tendrán una difusión enorme y llevan un retrato mío y un prólogo de Díez-Canedo’. Esta publicación se frustró por razones que desconocemos”⁸². En los textos de esta antología también se pueden apreciar muestras de la estrecha relación que unía al poeta y al crítico (por ejemplo, los poemas que le dedica o la nota al pie de “Suntuosa Leonarda”). En definitiva, todo lo apuntado muestra, junto a las cartas que reproducimos más adelante, la alta estima intelectual y personal que tenían todos estos poetas por Díez-Canedo, cuya antología, de haber visto la luz en su tiempo, sin duda habría aumentado su valor en la historia de la crítica literaria y en la proyección ulterior de su obra crítica.

⁸¹Eutimio Martín reproduce en su *Antología comentada* de Federico García Lorca (Madrid: Ediciones de la Torre, 1988) una foto de esa estancia con la siguiente nota: “El prestigioso crítico teatral [...] le abrió a Lorca las puertas de las revistas literarias más importantes: *España*, *La Pluma*, *Índice* y, sobre todo, *Revista de Occidente*”.

⁸²M. García-Posada, ed. cit., p. 893.

Índice de autores y primeros versos, según el orden inicial⁸³

Rafael Alberti

Dame tu pañuelo, hermana (El herido)

¡Tan bien como yo estaría (Pregón submarino)

El viento marero sube

Porque al mirarte en la pila (La mal cristiana)

No quiero, no, que te rías (La maldecida)

Rosa de Alberti allá en el rodapié (A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa)

De sombra, sol y muerte, voladera (Corrida de Toros)

Nácares de la luna ya olvidados (Sueño de las tres sirenas)

Oso de plata comba y luz, ciudades (Oso de mar y tierra)

No si de arcángel triste, ya nevados (Araceli)

Rubios, pulidos senos de Amaranta (Amaranta)

Herida, sobre un toro desmandado (A Josefina de la Torre)

Pastor madrugero (La marinera, el pastor, el marinero y la pastora)

Coronados de alfileres (Madrigal chico de la noche y el día)

Pirata de mar y cielo (Pirata)

Branquias quisiera tener

¡Chiquillos, los de Agua-Dulce (La Virgen del Mar)

Boyeros del mar decían (Mala ráfaga)

Barco carbonero

Descalcica, por las piedras (Fuga)

Soñabas tú, que no yo

Vengo de los comedores (Jardín de amores)

¿Para qué tanto misterio (La maldecida)

¿Para qué tanta mentira

No creía, no creía (La mal cristiana)

Lo sabe ya todo el pueblo (La encerrada)

No puedo, hasta la verbena (La húngara)

⁸³Los autores y los poemas aparecen en este índice según el orden en que los encontramos, y que aquí reproducimos, como ya indicamos más arriba. Damos el primer verso y, entre paréntesis, el título del poema, cuando lo hay. Al final ofrecemos un índice alfabético de autores y primeros versos que agiliza la consulta.

Zarza florida (La amante)

Me digo y me retedigo (El pescador sin dinero)

¡Bien puedes amarme aquí (El farolero y su novia)

De la gloria, volandero (El ángel confitero)

Porque tienes olivares

Claudio de la Torre

Hay una ruina en la ciudad: es ésta (Imagen)

Para cantarte ahora yo quisiera (Soneto)

Guadalquivir arriba larga espera (Soneto a Pedro Salinas...)

Cinematógrafo de verano (Cinematógrafo)

Gerardo Diego

¿No os parece, hermanos (Creacionismo)

Imagen múltiple. No reflejo de algo...

Ya murió el último intérprete

Luis García Bilbao

Tarde sin gracia, mustia y sorda (Tarde)

Adriano del Valle

En la taza rosaban, entre luceros (La taza del té)

Dragón de la música alada (Piano de cola)

Chopin, melena de cuervo... (Gran polonesa)

Lorito real, verde cascarón (Lorito real)

“Tenorino” de la jaula (El canario flauta)

Cuando la luna caiga sobre el mar (Mar del norte)

Un velero de oro asoma por Oriente (Alba)

¡Colinas, nidos de albas y estrellas (Exaltación)

Salvador de Madariaga

Amor que en mi alma ha vivido (Romance de la tristeza sin motivo)

Pedro Salinas

Con el cielo gris
Para cristal te quiero
Yo silencioso. Pero
Muchas letras en el libro
Con tu palabra última
¡Ay, Sevilla, Sevilla,
Sin armas. Ni las dulces
Quedarme aquí
Forjada cada noche
Presa frutal y virgen
Tarde afilada y seca
Está la tarde tan clara
En la margen del río
Llevo los ojos abiertos
La tarde, vanamente
No te quiero mucho, amor
No estás ya aquí. Lo que veo

José Moreno Villa

En la cercana playa de la eternidad (La eternidad, el árbol, los minutos)
Pasó, con vuelo incierto (Un vuelo; nada)
Tú fuiste la luz tranquila (Stella)
Serpiente verde (Drama)
Cuando vienes por el sendero (Cortesano)
Yo miro la yedra mansa (La yedra)
Un renglón hay en el cielo para mí (Día 7)
Cerradas todas las fauces (Día 8)
Luz de Diana (Noche)
Hay que agradecerle al dibujante Lacasa... (Día 23)
No quiero reverdecer por Francia... (Día 24)
Lo de siempre: Hay que hacer... (Día 25)
Viendo el asfalto recién llovido... (Día 26)

Yo he sido ciego (Día 27)
La sombra del pobre Lenin (Día 28)
Madrid es blanco, rosa y gris (Día 29)
Cuando el poeta quiere escribir un cuento... (Día 30)
Tal vez el último 31 de enero... (Día 31)
Déjame tu caña verde (Cambio)
Donde se estrellan los mares (Sueñas)
Súbitamente (Relación)
Para el lazareto de mi casa (Saludos mendicantes)

Jorge Guillén

Albor. El horizonte
Tras de las persianas
¡Cima de la delicia!
El vaivén de la esquila
Cimborrios y torres
¡Criatura reciente!
Rauda la tersura
¿Víspera? Colmo torpe
¿Lirios? Soledades
Esas nubes: el gris
¡Desniveles verdes!
¿Ni el raptor de las ondas
¡Beato sillón! -La casa
Y el café. La tarde, alerta
¡Oh luz sobre el monte, densa
Hacia ti que, necesaria
Sola silba y se desliza
¡Pájaros alrededor
Sobre el hombro solitario
Yo vi la rosa: clausura
Yo, quieto, seré quien vea
Cuando el espacio, sin afán, resume

La acumulación triunfal
Blancos, rosas... Azules casi en veta
La luna, el verde, Abril
El cisne cano en la canora onda
El cielo, de color ya casi abstracto
¡Tierno canto de la frente
Con la Florida tropecé
¡Noches -de día en secreto!
Allá, a la vuelta, de una vez: un mero
¿El universo está aquí
Junto a la luz, la tiniebla escogida
Pino: ¿alzas tu copa como cáliz
No, no rompas los sellos de la noche
Ciudad accidental
La fiebre, veladora
¡Carne rosa y alba
¿Finge victorias
Castillo en la cima
Cruje Otoño
¡Damas altas, calandrias!
No bien me atisbe Doña Ella

Dámaso Alonso

La noche yace tendida (Viaje)
La veleta, la cigarra (Ejemplos)
Novia mía, novia mía (Canción)
Viento y agua muelen pan (Elemental)
Morir quisiera en el viento (Anhelo)
Bésame hasta (Anhelo)
Aguja del pensamiento (Madrigal)
Entre mis manos cogí (Vida)
Desnudas han caído (Madrigal de las once)
La tarde (Versos de otoño)

Tarde de sexo ambiguo (Tarde)
Gota pequeña, mi dolor (Gota pequeña, mi dolor)
La copla quedó partida (Copla)
La carretera adelante (Carretera)
Bajo la frente marchita (Retrato)
Huso de la hiladora (Estampa)
Mañana lenta (Juventud)
Hora de viaje (Recuerdos de viaje)
La noche yace tendida (Viaje)
El viento es un can sin dueño (Viento de noche)
Por un sahara de niebla (Morir)
Ya se han llevado el mar (Puertociego de la Mar)
Manos, tristes de tacto (Manos del sur)
Prisión de cal y canto (A una habitación)
Pausa, espantosa pausa (Pausa)
Batientes en sus goznes (El indiferente)
Por las praderas hondas (Burla)
Son árboles sedientos (Noche)
Cavernas que a la rosa (Profundidad)
Ejércitos de picas (Victoria)
Agua de roca en valle (Belleza)
La puerta, franca (Cómo era)
Cuando murió el poeta se quedaron (Cuando murió el poeta)
Yo estoy cansado (Los contadores de estrellas)
Se me quedó en lo hondo (Calle de arrabal)
Todas las almas vienen (Fiesta popular)

Vicente Aleixandre

Para esta mano quiero (Forma. Anhelos)
Mañana vieja. Filosofía. Nueva (Filosofía)
Cadencia y ritmo (Materia)
Lo que yo no quiero (Amante)
En el postrer paseo (Final)

Este muchacho ha visto (Retrato (R.S.))
Sobre la pista te deslizas (Retrato)
Vinieras y te fueras dulcemente (Adolescencia)
Sobre la fuente había piedra limpia (La fuente (Ingres))

Juan Chabás

Ya eras tan sólo una vela (Ya eras...)
Un naufragio de estrellas hunde (Madrugada)
Todas las campanas (Pueblo)
La honda, henchida y lenta, se llevaba (Poniente)
Todo el valle era una fuente (Poemas del Valle de Polop. I)
Se van cantando en la sombra (Alba)
El viento en los pinos, lleno (Viento)
En el corazón me grita (Tormenta)
Todas las luces ancladas (Tristeza)
Toda la montaña rodaba hacia el mar (Valle)
La tierra estaba parada (Valle)

Antonio Espina

Di, muerto (A un difunto)
Paleta celeste y mingo (Motivos del Día de Fiesta)
Ese fue un Espectro. Aquél será un sabio (Máscaras)
Lírico fin de flor. Morir de aquella rosa (Florfin)
En aérea elección de mirto y ninfa (Mi musa duende)
Llevo prisa (Tranvía)
Noche muy abierta a la noche (Trémolo adusto)
Aquello (Sí, es cierto)

Ramón de Bastera

León Felipe

No hay estrellas lejanas (Doctrina materialista. Dialéctica y Estajanovismo)
Yo no soy nadie aquí. Ya lo sé (Oferta)

Mauricio Bacarisse

Iban a una casa de esas (Dafnis y Cloe)

Yo ya he dejado a mi madre

La catedral leonesa (Romances a la catedral de León, I)

Yo me casaré en León (Romances a la catedral de León, II)

Este cielo de fiestas tiene una (Las naranjas del domingo)

No señor, a esos dos nombres que usted no calla (Mi amante, la nube)

Fue en una tarde rubicunda, cuando (Pensamientos dobles)

Moza encendida y morena (Aguadora)

Corazón que ciñe el acanto (Capitel)

Federico García Lorca

Antonio Torres Heredia (Prendimiento de Antofñito el Camborio en el camino de Sevilla
(romance gitano))

La luna de pergamino (Preciosa y el aire (romance gitano))

Sábado (La canción del colegial)

Por una llanura (Romance con lagunas)

Ciprés

El remanso del aire (Variación)

Me miré en tus ojos (Remansillo)

Golpean rayos de luna (Canción)

La luna va por el agua (Media luna)

Cada canción (Sigue)

Alta va la luna (Cuatro nocturnos de la ventana, I)

Un brazo de la noche (Cuatro nocturnos de la ventana, II)

Asomo la cabeza (Cuatro nocturnos de la ventana, III)

Al estanque se le ha muerto (Cuatro nocturnos de la ventana, IIII)

En lo alto de aquel monte (Cuatro baladas amarillas, I)

La tierra estaba (Cuatro baladas amarillas, II)

Dos bueyes rojos (Cuatro baladas amarillas, III)

Sobre el cielo (Cuatro baladas amarillas, IIII)

El cuco divide la noche

En el arca de Noé (La canción del cuco viejo)
A pesar de sus ojos (Primer nocturno del cuco)
El cuco dice que "Sí" (Segundo nocturno del cuco)
¡Oh qué estremecimiento (Último nocturno)
Córdoba (Canción del jinete)
Yo era (Lunes, miércoles y viernes)
En la luna negra (El caballero de Sierra Morena)
Morenita de Ronda (Cancioncilla serrana)
Naranja y limón (No diré tu nombre (canción))
¡Ay qué trabajo me cuesta (¡Es verdad! (canción))
Rosa futura y vena contenida (Canción inútil)
Suntuosa Leonarda (Canción erótica)

Los días de fiesta (Tiovivo)
Tarde lluviosa en gris cansado (Tarde)
Tres álamos inmensos (Tarde)
Ha llegado la hora (Tarde)
La luna está redonda (Juegos de lunas)
Agua, ¿dónde vas?
La señorita (Canción china en Europa)
Galán

Antología malograda de la *Revista de Occidente*

Enrique Díez-Canedo

⁸⁴En el caso de Alberti contamos con un buen número de poemas, algunos de ellos repetidos. Tenemos dos grupos. En primer lugar, hay una serie de poemas manuscritos, unos por Díez-Canedo y otros de una letra que no es ni la del crítico ni la de Alberti. En segundo lugar hay un grupo mucho más extenso de poemas mecanografiados.

A) Serie de poemas manuscritos

Los dos textos poéticos manuscritos copiados por Díez-Canedo son (citamos por los primeros versos): “Dame tu pañuelo, hermana” y “¡Tan bien como yo estaría”.

Los otros son: “Vengo de los comedores”, “¡Chiquillos, los de Agua-dulce”, “El viento marero sube”, “Zarza florida”, “Porque tienes olivares”, “Lo sabe ya todo el pueblo”, “Coronados de Alfileres”, “Me digo y me lo redigo”, “Porque al mirarte en la pila”, “No quiero, no, que te rías”, “No si de arcángel triste, ya nevado”, “Herida, sobre un toro desmandado”, “A Rosa de Alberti, que tocaba, pensativa, el arpa”, (en este caso no incluye el texto, sólo señala “Etc. etc.”), “Nácares de la luna ya olvidados” y “Oso de plata, comba y luz, ciudades”. En definitiva, todos ellos textos pertenecientes a *Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925), *El alba del alhelí* (1925-1926) y *Cal y canto* (1926-1927).

B) Serie de poemas mecanografiados

A continuación de los poemas manuscritos viene el conjunto de poemas mecanografiados, que forman un total de cuarenta folios numerados a mano por Díez-Canedo (divididos en cuatro partes: Tercetos, Sonetos, Playeras y Canciones). En estos folios mecanografiados se recogen la mayoría de los poemas manuscritos cuyos primeros versos hemos copiado en A), salvo: “Me digo y me lo redigo”, “Porque al mirarte en la pila”, “No quiero, no, que te rías”, “No si de arcángel triste, ya nevado” y “A Rosa de Alberti, que tocara, pensativa, el arpa”. Los citados folios mecanografiados van precedidos del breve delantal biográfico que reproducimos, todo lo cual parece indicar que esta es la selección realizada por Díez-Canedo a la que alude Alberti en su carta. Por esa razón les hemos dedicado espacio preferente, relegando a esta nota la parte manuscrita descrita en A). A continuación, copiamos en esta nota los textos manuscritos que no están repetidos en el texto mecanografiado y que no presentan variantes de interés respecto a la edición empleada para el cotejo textual (a la que van referidas todas las variantes: Rafael Alberti: *Obra Completa*, tomo I: *Poesía 1920-1938*, Madrid, Aguilar, 1988. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero):

El herido

Dame tu pañuelo, hermana,
que vengo muy mal herido.

-Dime qué pañuelo quieres,
si el rosa o color de olivo.

-Quiero un pañuelo bordado,
que tenga en su cuatro picos
tu corazón dibujado.

Pregón submarino

¡Tan bien como yo estaría
en una huerta de mar,
contigo, hortelana mía!

En un carrito tirado
por un salmón, ¡qué alegría
vender bajo el mar salado,
amor, tu mercadería!

-¡Algas frescas de la mar,
algas, algas!

El viento marero sube,
se para y canta en mi hombro,
mirlo de mar,
y no se va.

No sé lo que cantará.
Dímelo, viento marero,
martín de mar.

Y el viento marero huye,
vuelve, se cierra en mi hombro
dalia de mar,
y no se va.

LA MAL CRISTIANA

Porque al mirarte en la pila,
amor, del agua bendita,
te dije: ¡Amor!
¿he de confesarme yo?

Porque al rezar en la misa,
amor, el Ave María,
te dije: ¡Amor!
¿he de condenarme yo?

LA MALDECIDA

No quiero, no, que te rías
Ni que te pintes de azul los ojos.
Ni que te empolves de arroz la cara.
Ni que te pongas la blusa verde.
Ni que te pongas la falda grana.

Que quiero verte muy seria,
Que quiero verte siempre muy pálida.
Que quiero verte siempre llorando.
¡Que quiero verte siempre enlutada!

A ROSA DE ALBERTI, QUE TOCABA, PENSATIVA, EL ARPA [Este poema aparece seguido de la indicación: "Etc. Etc.", pero lo transcribimos según la ed. de García Montero, en la que lleva el epígrafe "(SIGLO XIX)"]:

ROSA de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.

Rute, 21-Enero-1925

Querido Díez-Canedo:

Estoy en un pueblecito andaluz frente a la sierra de Loja. No volveré a Madrid hasta mediada la primavera.

Como v. quedó en escogerme algunos nuevos poemas para la Antología, aquí le mando, además de una pequeña selección de los que ya conoce, varios de los últimos.

Le estoy muy agradecido. Salir a la luz presentado por v. es algo que me da tranquilidad y firmeza.

Suyo affmo.

Rafael Alberti

1925

s./e.:

Toledo, 4. Rute (Córdoba)

Enredando sus cuerdas, verdecía
-alga en hilos- la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño, vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores!

RAFAEL ALBERTI

Nació -1903 [sic]⁸⁵ - en el Puerto de Sta. María (Cádiz)

Libro publicado: *Marinero en tierra (Poesías)* 1924 (Biblioteca Nueva, Madrid).

⁸⁵Como se podrá comprobar, hay bastantes más errores en lo que a la fecha de nacimiento respecta, a lo largo de estas notas de Díez-Canedo; las razones son de diversa índole, como explicamos más adelante.

1

TERCETOS⁸⁶

⁸⁶Estos poemas pertenecen a *Cal y canto*, escrito entre 1926 y 1927.

CORRIDA DE TOROS⁸⁷

De sombra, sol y muerte, voladera
grana zumbando, el ruedo gira herido
por un clarín de sangre azul torera.

Abanicos de aplausos, en bandadas,
descienden, giradores, del tendido,
la ronda a coronar de los espadas.

Se hace añicos el aire, y violento,
un mar por media luna gris mandado,
prende fuego a un farol que apaga el viento.

¡Buen caballito de los toros, vuela,
sin más jinete de oro y plata, al prado
de tu gloria de azúcar y canela!

Cinco picas al monte, y cinco olas
sus lomos empinado convirtiendo
en verbena de sangre y banderolas.

Carrusel de claveles y mantillas
de luna macarena y sol, bebiendo,
de naranja y limón las banderillas.

Blonda negra, partida por dos bandas
de amor injerto en oro la cintura,
presidenta del cielo y las barandas,

rosa en el palco de la muerte aún viva,
libre y por fuera sanguinaria y dura,
pero de corza el corazón, cautiva.

Brindis, cristiana mora, a ti, volando,
cuervo mudo y sin ojos, la montera
del áureo espada, que en el sol lidiando

y en la sombra, vendido, de puntillas,
da su junco a la media luna fiera,
y a la muerte su gracia, de rodillas.

Veloz, rayo de plata en campo de oro,
nacido de la arena y suspendido
por un estambre, de la gloria, al toro,

mar sangriento de picas coronado,
en Dolorosa grana convertido,
centrar el ruedo manda, traspasado.

Feria de cascabel y percalina,
muerta la media luna gladiadora,
de limón y naranja, reolina

de la muerte, girando, y los toreros,
bajo una alegoría voladora
de palmas abanicos y sombreros.

⁸⁷En la edición citada está dedicado "A José María de Cossío".

SUEÑO DE LAS TRES SIRENAS

NÁCARES de la luna ya olvidados,
las verdes colas de las tres sirenas,
que huyendo de la mar y sus pescados,

cortas las faldas, cortas las melenas,
reinas del viento, los celestes bares
solicitan en tres hidros alados.

¡Qué amarga ya la menta de los mares!
¡Gloria al vapor azul de los licores
y al sonoro cristal de los vasares!

¡Lejos los submarinos comedores!
¡Honor a los seráficos fruteros
del Paraíso añil de los Amores!

Bajo las ondas, novios marineros,
nunca más; ni por playas y bahías,
los pescadores y carabineros.

Sí por hoteles y confiterías,
alfiler de sol puro en la corbata,
ángeles albos de las neverías.

No en el estío de la mar, regata
de balandros, sino que por el cielo,
un automóvil de marfil y plata,

un hidroplano de redondo vuelo
y, a un patinar de corzas boreales,

la resbalada luna azul del yelo.

Ver cómo en las verbenas siderales,
vírgenes albas, célicos donceles
y flores de los canos santorales,

en calesas de vidrios y claveles,
las ternas van a coronar, equinas,
del giro de los blandos carruseles.

¡No más álgidas ferias submarinas,
ni a las damas jugar con los tritones
o al ajedrez con los guardias marinas!

¡Muerte a la mar con nuestros tres arpones!

3

OSO DE MAR Y TIERRA⁸⁸

OSO de plata comba y luz, ciudades
pisa con sueño, y siente en sus riñones
el zarpazo del mar y las edades,

los cuernos de la luna marinera,
el adiós de los altos grimpolones
y el buey tumbado al sol, de la ribera.

Tigre en la larga cola azul del viento,

⁸⁸En este poema la mayoría de las variantes se refieren a la puntuación, pero hay dos de otro tipo que destacamos: en la obra completa (ed. cit.) se emplean las mayúsculas al hacer referencia a Sur y Norte, y el v. 30 pasa a ser “perdidos los colores y el sentido”, aligerando así el aire de la Edad de Oro que le da el empleo del femenino (recordemos que el propio Alberti indicó que desde 1923 “Cancioneros musicales de los siglos XV y XVI me prestaron sus aires”, ed. cit., p. CXL).

pirámides de sal, jerez y espuma,
saltó, y de un solo salto, el firmamento.

Alga en las mares sordas de tormenta,
pez segador del plomo de la bruma
y rosa en el relámpago de menta.

Rieles de yodo y plata: los navíos
parten en dos las ondas; y los trenes,
las arenas, los aires y los ríos.

¡Fuego en la espalda de la mar oscura,
luces rojas y gritos sin andenes
y el telegrama de la desventura!

Cuerpo desnudo. Arpón. Los coletazos
de los delfines y los tiburones;
patadas de la mar, besos, abrazos;

por el norte, la negra nadadora,
y a la mañana, sobre dos tablones,
el cadáver sin rumbo de la aurora.

Crisantema polar de calcio y nieve,
sobre una pica en Flandes de los renos,
su amor de Islandia resbalado y breve.

Y la clara de luna, el pecho herido,
tremoladora, al aire sus dos senos,
perdidas las colores y el sentido.

Bar en los puertos y en las interiores
ciudades navegadas de tranvías,

tras la nereida azul que en los licores

cuenta al oído y canta al marinero
coplas del mar y de sus valles frías.
Barraca al sur humilde: reverbero

de luz de lago verde, sobre el pino
que fue quilla y es paz hoy al reposo
de la brújula y cartas del marino.

2

SONETOS⁸⁹

⁸⁹Como en los tercetos anteriores, estos sonetos también aparecerían publicados en *Cal y canto*

ARACELI⁹⁰

NO si de arcángel triste, ya nevados
 los copos sobre ti de sus dos velas;
 si de serios jazmines, por estelas
 de ojos dulces, celestes, resbalados.

No si de cisnes sobre ti cuajados,
 del cristal exprimidas carabelas;
 si de luna sin habla⁹¹ cuando vuelas,
 si de mármoles mudos deshelados.

Ara del cielo, dime de qué eres,
 si de pluma de arcángel y jazmines,
 si de líquido mármol de alba y pluma...

De marfil naces y de marfil mueres,
 confinada y florida de jardines
 lacustres de dorada y verde espuma.

AMARANTA⁹²

RUBIOS, pulidos senos de Amaranta,
 por una lengua de lebrej limados;

⁹⁰Hay mínimas variantes, relativas a la puntuación.

⁹¹En el original manuscrito: "si de luna sin rostro cuando vuelas" (recuérdese que aquí transcribimos del texto mecanografiado).

⁹²En la ed. cit., el poema va precedido por la siguiente cita: "...calzó de viento... / GÓNGORA". También las variantes son mínimas y se refieren a la puntuación.

pórticos de limones, desviados
por el canal que asciende a tu garganta.

Rojo, un puente de rizos se adelanta
e incendia tus marfiles ondulados;
muerden, heridor, tus dientes desangrados,
y corvo, en vilo, al viento te levanta.

La soledad, dormida en la espesura,
calza su pie de céfiro y desciende
del olmo alto al mar de la llanura.

Su cuerpo en sombra, oscuro, se le enciende,
y, gladiadora, como un ascua impura,
entre Amaranta y su amador se tiende.

3

A JOSEFINA DE LA TORRE⁹³

HERIDA, sobre un toro desmandado,
salta la noche que la mar cimbreo.
¿Por dónde tú, si ardiendo en la marea
va, vengador, mi can decapitado?

Rompe su frente en el acantilado
la aurora y por el viento marineo.
¿Por dónde tú, si el pabellón ondea,
de luto, al alba, el toro desanclado?

Se hacen las islas a la mar, abriendo

⁹³En la ed. cit., se suprime este nombre y el poema pasa a titularse: "Busca". Única variante: vv. 5-6: "Rompe la aurora en el acantilado / su frente y por el viento marineo".

grietas de sangre al hombro de las olas,
por restarte a sus armas, muerta o viva.

¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo
al delantal de las riberas solas,
con tu mastín al lado, pensativa!

3

PLAYERAS

LA MARINERA, EL PASTOR,
EL MARINERO Y LA PASTORA

-PASTOR madrugero,
¡tu blanco cordero,
pronto, que me muero!

-Que no,
mi cordero, no.
¡Yo, tu boca, marinera,
tus ojos, tu vida yo!

-No, que no.

-Pastora playera,
¡tu blanca cordera,
antes que me muera!

-Que no,
mi cordera, no.
¡Marinero, tu bandera,
tu sangre, tu vida yo!

-No, que no.

MADRIGAL CHICO DE LA NOCHE Y EL DÍA

A CARMELA⁹⁵

CORONADOS de alfileres,
 dos noches en barcas negras,
 tus ojos, cuando los mueves.

-¡Cierra los ojos, Carmela!

Por escalillas de nieve,
 la aurora, a tu cabellera
 de tulipán negro, viene.

-¡Abre los ojos, Carmela!

(COPLA BIOGRÁFICA

DE Málaga, Carmelilla.
 Dieciséis años. Morena.
 Hoy, en el mar de Castilla,
 solo de viento y arena.)

PIRATA⁹⁶

⁹⁴Este poema y el que le sigue pertenecen a *El alba del alhelí*.

⁹⁵Esta dedicatoria ha desaparecido en la edición de la *Obra completa* que manejamos. Variantes: v. 6: “la noche, a tu cabellera”, y en la “Copla biográfica” el paréntesis se reduce a los dos últimos versos, en lugar de abarcar el conjunto, como transcribimos.

⁹⁶Pertenece a *Marinero en tierra* y en la edición que manejamos está dedicado “A Gustavo Durán”.

PIRATA de mar y cielo,
si no fui ya, lo seré.

Si no robé la aurora de los mares,
si no la robé,
ya la robaré.

Pirata de cielo y mar,
sobre un cazatorpederos,
con seis fuertes marineros,
alternos, de tres en tres.

Si no robé la aurora de los cielos,
si no la robé,
ya la robaré.

4⁹⁷

BRANQUIAS quisiera tener,
porque me quiero casar.
Mi novia vive en el mar
y nunca la puedo ver.

Madruguera, plantadora,
allá en los valles salinos.
¡Novia mía, labradora
de los huertos submarinos!

¡ Yo nunca te podré ver
jardinera en tus jardines
albos del amanecer!

LA VIRGEN DEL MAR⁹⁸

¡CHIQUILLOS, los de Agua-Dulce;
playerillas, un cantar!

-¡De levante, por allá!
Viento de Cabo de Gata
trajo a la Virgen del Mar,
morena y de plata.

¡De levante, por allá!
Viento la dejó en la arena,
viento que volvió a la mar
de plata y morena.

MALA RÁFAGA⁹⁹

BOYEROS del mar decían:
Bueyes rojos, raudas sombras,
ya oscuro, ¿hacia dónde irían?

-¡Fuego en la noche del mar!-

Carabineros del viento

⁹⁷También es de *Marinero en tierra* y en la ed. cit. lo dedica "A José M^a Hinojosa".

⁹⁸Recogido en *El alba del alhelí*. Variantes: uso de mayúsculas y minúsculas, respectivamente, en Levante y Agua-dulce.

⁹⁹De *Marinero en tierra*.

tampoco, no, lo sabían:

¿Adónde esos bueyes rojos,
raudas sombras, volarían?

-¡Ardiendo está todo el mar!-

7¹⁰⁰

BARCO carbonero,
negro el marinero.

Negra, en el viento, la vela.
Negra, por el mar, la estela.

¡Qué negro su navegar!

La sirena no le quiere.
El pez-espada le hiere.

¡Negra su vida en la mar!

8

FUGA¹⁰¹

DESCALCICA, por las piedras.

¡Sangrando va!

¹⁰⁰También de *Marinero en tierra*.

¹⁰¹De *El alba del alhelí*.

Yo, detrás.

Chinas que eran blancas, chinas
coloradicas son ya.

¡Que se fue!
¡Sangrando va!

¿Dónde ya?

¡Coloradico está el mar!

9¹⁰²

SOÑABAS tú, que no yo,
que cinco marinerillos
en alta mar naufragaban,
y que cinco sirenillas
consigo se los llevaban.

¹⁰²No hemos localizado este poema en la ed. cit. de la *Obra completa*.

4

CANCIONES

JARDÍN DE AMORES¹⁰³

VENGO de los comedores
que dan al Jardín de Amores.

¡Oh reina de los ciruelos,
bengala de los manteles,
dormida entre los anhelos
de las aves moscateles!

¡Princesa de los perales,
infanta de los fruteros,
dama en los juegos florales
de los melocotoneros!

¿A quién nombraré duquesa
de la naranja caída?
¿Quién querrá ser la marquesa
de la mora mal herida?

Vengo de los comedores
que dan al Jardín de Amores.

2¹⁰⁴

LA MALDECIDA

I

-¿PARA qué tanto misterio,
ese vivir engañándome,
si todo el mundo lo sabe?

-¿Qué sabe?

-Que tu amiga, más que amiga,
mala culebra, es tu amante.

-¡Pero no lo digas!

2

-¿Para qué tanta mentira,
ese engañar a tu madre,
si todo el mundo lo sabe?

-¿Qué más sabe?

-Que tú, por la puerta falsa,
abres de noche a tu amiga,
que, mal amor, es tu amante.

-¡Pero no lo digas!

¹⁰³Pertenece a *Marinero en tierra*.

LA MAL CRISTIANA

NO creía, no creía
en ti, no, Virgen María.

Hasta que en esta mañana,
del silbo de la fontana,
dulce, vi cómo emergías,
témpano azul, de hortelana.

Y, aura del aire, lejana,
sentí que me sonreías
que fuera buena cristiana.

4

LA ENCERRADA¹⁰⁶

¹⁰⁴ Este poema y el siguiente forman parte de la serie de cinco poemas titulada "La maldecida" de *El alba del alhelí*.

¹⁰⁵ También de *El alba del alhelí*.

¹⁰⁶ Como los anteriores, este poema pertenece a *El alba del alhelí*, si bien en la ed. que manejamos carece de título. En la versión manuscrita que envía Alberti con su carta hay algunas variantes luego no recogidas ni en la versión mecanografiada ni en las obras completas. Transcribimos aquí el texto según el manuscrito:

6

Lo sabe ya todo el pueblo.

Lo canta el sillero.
Lo aumenta
el barbero.
Lo cuenta el albardonero.
Y el yegüero
lo comenta
en las esquinas con el mulero.
El carpintero
lo dice al sepulturero.
¡Lo saben ya hasta los muertos!

LO sabe ya todo el pueblo.

Lo canta el sillero.

Lo aumenta el barbero.

Lo dice el albardonero.

Y el yegüero

lo comenta

en las esquinas con el mulero.

Lo cuenta

el carpintero al sepulturero.

¡Lo saben ya hasta los muertos!

¡Y tú sin saberlo!

5

LA HÚNGARA¹⁰⁷

(PREGÓN)

NO puedo, hasta la verbena,

pregonar mi mercancía,

que el alcalde me condena.

¿Pero qué me importa a mí,

si en estos campos a solas

puedo cantártela a ti?

¡Y tú sin saberlo!

¹⁰⁷También de *El alba del alhelí*.

-¡Caballitos, banderolas,
alfileres, redecillas,
peines de tres mil colores!

¡Para los enamorados,
en papeles perfumados,
las dulces cartas de amores!

¡Alerta, los compradores!

6

LA AMANTE¹⁰⁸

ZARZA florida.

Rosal sin vida.

Salí de mi casa, amante,
por ir al campo a buscarte.

Y en una zarza florida
hallé la cinta prendida,
de tu delantal, mi vida.

Hallé tu cinta prendida
y, más allá, mi querida,
te encontré muy mal herida
bajo del rosal, mi vida.

Zarza florida,
rosal sin vida;

bajo del rosal sin vida.

7

EL PESCADOR SIN DINERO¹⁰⁹

ME digo y me retedigo¹¹⁰:

¡Qué tonto!

¡Ya te lo has tirado todo!

Y ya no tienes amigo,
por tonto; que aquel amigo
tan solo iba contigo,
porque eres tonto.

¡Qué tonto!

Y ya nadie te hace caso,
ni tu novia, ni tu hermano,
ni la hermana de tu amigo,
porque eres tonto.

¡Qué tonto!

...Me digo y me lo redigo.¹¹¹

8

¹⁰⁸ De *La amante*.

¹⁰⁹ Este poema, al igual que los tres que siguen, pertenece a *El alba del alhelí*.

¹¹⁰ En el original manuscrito hay una ligera variante: "Me digo y me lo redigo"

¹¹¹ En el original manuscrito hay otra variante en el último verso: "...Me digo y me retedigo".

EL FAROLERO Y SU NOVIA

-¡BIEN puedes amarme aquí,
que la luna yo encendí,
tú, por ti, sí, tú, por ti!

-Sí, por mí.

-¡Bien puedes besarme aquí,
faro, farol, farolera,
la más álgida que vi!

-Bueno, sí.

-¡Bien puedes matarme aquí,
gélida novia lunera
del raro farolerí!

-Ten. ¿Te di?

9

EL ÁNGEL CONFITERO

(NAVIDAD)¹¹²

DE la gloria, volandero,
baja el ángel confitero.

¹¹²Esta precisión ha sido eliminada en la ed. que manejamos. Hay también alguna variante mínima en la disposición tipográfica de los versos.

-Para ti, Virgen María,
y para ti, Carpintero,
toda la confitería.

-¿Y para mí?

-Para ti,
granitos de ajonjolí.

A la gloria, volandero,
sube el ángel confitero.

10

PORQUE tienes olivares
y toros de lidia fieros,
murmuran los ganaderos
que yo no vengo por ti,
que vengo por tus dineros.

CLAUDIO DE LA TORRE¹¹³

Las Palmas. Hoy, 5 julio 1924

Sr. D. Enrique Díez-Canedo

Madrid

Querido maestro: Ahí va lo ofrecido. Mi deseo sería publicar solamente esas cuatro poesías, prescindiendo de las cosas pasadas. Le indico, también, el orden con que yo las veo. Que todo coincida con V.

Acabo de llegar, después de tres días encantadores en Lisboa y otros tres en el mar. Estoy, pues, en los momentos de la bienvenida.

En casa les oigo nombrar con frecuencia. Teresa es tema preferido de conversación. Me encargan especiales recuerdos para Vs. Escríbame alguna vez. Admito hasta una sintaxis telegráfica. Como la de esta carta (llamémosla así).

Le abraza

Claudio

¹¹³La carta que sigue es texto manuscrito de Claudio de la Torre. La fortuna crítica de Claudio de la Torre ha sido realmente escasa, como pone de manifiesto Biruté Ciplijauskaitė en su artículo "El Claudio de la Torre de los años 20" (*Hispanic Review*, 1999, v. 67, nº 3, pp. 305-318), en el que la propia autora hace caso omiso de la producción poética del autor estudiado.

IMAGEN

Hay una ruina en la ciudad: es ésta:
 tapia musgosa en anchuroso parque;
 tiene la antigua soledad al par que
 la remozada juventud en fiesta.
 Cuando los niños van forman el coro
 de gritadores pájaros; la umbría
 les es propicia, como jaula de oro
 en el dorado amanecer de un día.
 Cuando la lluvia cae, rumorosa
 se diluye la dulce algarabía,
 conviértese en silencio cada cosa,
 queda el eco acechando su armonía.
 La ruina la contemplo: ahora se viste
 de nuevo con el sol; la lluvia luego
 la apagará. Así, visión de ciego,
 mi alma a veces alegre y otras triste.

SONETO

Para cantarte ahora yo quisiera
 en lugar de un presente bien urdido,
 aquel vago pasado confundido
 todo en mí, cuando no era como era.

Serías a la vez tan verdadera,
 en mi memoria tan exacta y viva,
 que solo recordándote se aviva

todo cuanto que elija mi quimera.

De no fingirte así ya se confunde
tu distinta visión con mi recuerdo
y, por buscarte, más y más me abismo.

En viejas sombras mi ambición se hunde
y en un inútil caminar me pierdo
porque solo me voy tras de mí mismo.

3

SONETO a Pedro Salinas, por su libro de poemas, PRESAGIOS, escrito en Sevilla y publicado en Madrid. 1923.

Guadalquivir arriba larga espera
de tus versos hallé, porque la suave
brisa de Andalucía no acelera
Guadalquivir arriba blanca nave.

Con lento ritmo parecía su grave
rodar desde tu mano hasta mi puerto;
mas solo era indecisión de ave
arañando su claro vuelo incierto.

Trájoslos la llanura castellana.
Atrás quedó la barca trianera
con su lastre de penas y locuras.

Por tierra adentro oyose la campana
que anunciaba el partir de la viajera
presagio de tus nuevas aventuras.

CINEMATÓGRAFO

Cinematógrafo de verano,
vela de barco de fantasía
que navegas por las noches
el viento de todos los paisajes.
Desde la orilla del jardín
se adentran mis ojos por tu mar
sin temor por el naufragio,
sin alegría por arribar,
solo con ansias de navegar
sin destino, barco costero,
espejo de todas mis playas
y de esa luna de tela
que ahora enciendes en tu mástil,
sobre la estampa dormida,
para alumbrarte en la ruta
de mis noches de verano.

GERARDO DIEGO¹¹⁴

Gerardo Diego. Santander. 1896. Licenciado en Letras. Catedrático de Literatura en el Instituto de Soria (1920-1922) y en el Real Instituto de Jovellanos, de Gijón (desde 1922). Profesor en los cursos para extranjeros en la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander.

Bibliografía: Véase la lista de *Libros de G.D.* en “Versos humanos” y agréguese este último libro.

Colaboraciones: “Revista Castellana” (Valladolid), “Revista General” (Madrid), “Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo” (Santander), “Grecia” (Sevilla-Madrid), “Cervantes” (Madrid), “España” (Madrid), “Ultra” (Madrid), “Ultra” (Oviedo), “La Montaña” (La Habana), “Creación” (París) (1), “Revista de Occidente” (Madrid), “Alfar” (La Coruña). En los diarios “La Atalaya” (Santander) y “La Voz de Soria”. Y en otras revistas y diarios.

Traducción al francés de poemas suyos en “Intentions” por J.L. y G.D.

Conferencias y cursos: “Historia de la música de piano” en el Ateneo de Soria. “Historia del Teatro Español” con representaciones en el Ateneo y Teatro Principal de Soria. Conferencias musicales, de estética y literatura en los ateneos de Madrid, Santander, Gijón, Oviedo, Valladolid, Bilbao y Soria.

(1) “Índice” (Madrid), “La Pluma” (Madrid)

¹¹⁴Texto manuscrito de Gerardo Diego, sin fecha, pero puede fecharse hacia 1925, pues ya ha aparecido *Versos humanos* (publicado en diciembre de 1925), pero aún no ha pronunciado ninguna conferencia en Santiago de Compostela (1926) ni ha visto la luz *Carmen* (1927). En cambio, los dos textos de creación que transcribimos son manuscritos copiados por Díez-Canedo.

Para el cotejo textual seguimos, salvo otra indicación: Gerardo Diego: *Obra completa. Poesía, I y II*. Edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, nombrada simplemente con las siglas OC, I u OC, II si se trata del primero o del segundo volumen de sus obras completas, respectivamente.

CREACIONISMO¹¹⁵

¿No os parece, hermanos,
que hemos vivido muchos años en el sábado?
Descansábamos
porque Dios nos lo daba todo hecho.
Y no hacíamos nada, porque el mundo
mejor que Dios lo hizo...
Hermanos, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestro lunes,
nuestro martes y miércoles,
nuestro jueves y viernes
...Hagamos nuestro Génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
“En el principio era...”

Imagen múltiple. No reflejo de algo, sino apariencia, ilusión de sí propia. Imagen libre, creada y creadora. Nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, nada de esqueleto, nada de entrañas. Todo superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es plástica.

Las palabras no dicen nada; pero lo cantan todo; y se engarzan en una libre melodía de armonías. Poesía -esto es- Creación. Que la obra viva por sí sola y resucite en cada hombre una emoción distinta. No buscar las cosas en nosotros, sino a nosotros en las cosas.

¹¹⁵En OC, I (p. 95) está dedicado “A mi Virgilio, Eugenio Montes”. Pertenece al libro *Imagen (Poemas)* (1918-1921).

Y que sea el símbolo (-Crear un poema como la naturaleza hace un árbol- dice Vicente Huidobro) el árbol que arraigado misteriosamente -pudor de la técnica- abre sus brazos infinitos y canta en todas sus hojas el son voluble de los vientos.

Ya murió el último intérprete
Llevaba en la mano la flor natural.

(Alegoría)¹¹⁶

¹¹⁶Este texto (incluida la división) fue copiado a mano por Díez-Canedo, como indicamos más arriba. El texto en prosa es el pequeño pórtico que colocó a *Imagen múltiple* (1919-1921), perteneciente a *Imagen (Poemas)* (1918-1921), y los dos versos que hay después de la línea divisoria pertenecen al poema titulado "Alegoría", de *Manual de espumas* (1922). Citamos por: Gerardo Diego: *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1979. Respecto a la mezcla de verso y prosa en este caso, poco frecuente en los demás, el tiempo, una vez más, ha dado la razón a Díez-Canedo, pues Jaime Siles ha señalado que "...Gerardo Diego consideraba su obra en prosa en relación directa con su obra lírica, y no solo como un aparte o segmento de ella sino como un conjunto correlativo, solidario, explicativo, ilustrativo, germinativo, paralelo y fiel" ("Gerardo Diego, crítico literario", en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.): *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Obra Cultural CajaMurcia, 1997, pp. 20-21), en el artículo hay también unas interesantes reflexiones sobre la definición de "imagen múltiple".

[Entre los poemas de Claudio de la Torre y los de Pedro Salinas aparecen una serie de poemas (recortados de la revista *España*) que reproducimos a continuación:]

LUIS GARCÍA BILBAO¹¹⁷

TARDE

Tarde sin gracia, mustia y sorda,
de un sucio gris de agua de ciénaga:
el parche flojo de tu cielo
al palillo del alma no suena.

En vano lloro sobre el remanso
¡que no temo a mis lágrimas trémulas
En vano grito sobre la cumbre
que fofa neblina empapa y guatea.

¡Y dormir, en el frío cordial,
es mucha hazaña, para nuestra...!
Y morir cuando todas están
cerradas, ventanas y puertas...!

Demonio de la gracia fácil:
cóbrate luego como quieras,
pero dame tus alas de fuego
para huir este anillo de tierra.

Prefiero el terror de tus sirtes.
Y el riesgo de tus sirenas.
Y el oprobio de tu servicio...

¹¹⁷En el caso de García Bilbao no hay nota introductoria, tan sólo el recorte (tomado de la revista *España*, sin indicación de número ni fecha) de este poema.

-Pandora, lo sé, está en la botella;
mas quien se ahoga, al asirse a la tabla,
no cuida la tabla cuál sea-

Tarde sin gracia, mustia y sorda,
de un sucio gris de agua de ciénaga...

ADRIANO DEL VALLE¹¹⁸

KAI-KAIS DE CUATRO VERSOS

LA TAZA DEL TÉ

En la taza rosaban, entre luceros,
suscitando un vago temblor de campana,
los poetas chinos, como jardineros
que cuidan las rosas de la porcelana.

PIANO DE COLA

Dragón de la música alada
que defiendes al Príncipe Abril
ante el Sol, que te clava su espada...
Boquiabierto y sonoro marfil...

GRAN POLONESA

Chopin, melena de cuervo...
Estuche para un bombón;
melódico dolor acerbo,
tisis, luna y corazón...

LORITO REAL

Lorito real, verde casacón,
pantuflas de orillo, birrete de añil,
peluca postiza de buen solterón...
Cónsul de los loros verdes del Brasil.

¹¹⁸Igual que en el caso anterior, no hay nota introductoria, tan sólo el recorte (tomado de la revista *España*, sin indicación de número ni fecha) de estos poemas.

EL CANARIO FLAUTA

“Tenorino” de la jaula,
Rigoletto amarillo,
pájaro sabio,
limón que canta...

MAR DEL NORTE

Cuando la luna caiga sobre el mar
verás los barcos patinar,
y a los osos blancos sobre ella danzar...
Cuando la luna caiga sobre el mar...

ALBA

A Pedro Garfias, que tiene
por novia una estrella.

Un velero de oro asoma por Oriente
desarbolado, roto, entre nubes de púrpura.

Viene del mar de Ayer.

Anclará en el azul por todo el día
y, al irse,
al elevar el ánora de oro de sus rayos,
hundirá en alta mar su red de estrellas...

EXALTACIÓN

¡Colinas, nidos de albas y estrellas,
ya viene el lebré del sol

por la cañada del Día!
¡Va a levantar las calandrias
de la luz, dulces colinas!
¡Albricias!
¡Ya viene el lebre del sol
por la cañada del Día!

ROMANCE DE LA TRISTEZA SIN MOTIVO

Amor que en mi alma ha vivido
Nunca más lo olvidaré.
Llorando estoy en mi huerto
Sin poderme contener.
Amor que amar no has sabido,
Amor, contigo ¿qué haré?
-Sonrisas sin alegría
Y buenas obras sin fe.
Tú, que vas por el camino
Donde al azar te encontré,
Dime si has sido dichoso
Donde yo, infeliz, lloré.
Dime, o calla tu secreto,
Que ya lo adivinaré,
Que, si has encontrado en tu alma
Para tu amor conocer,
En silencio habrás llorado.
Sin poderte contener.
Las flores que se marchitan
No vuelven a florecer.
Las rosas que da este día
No son las rosas de ayer,
Que el recuerdo del aroma
Da al aroma más valer.
Tú, que vas por el camino
Donde al azar te encontré,
¿Recuerdas, di, la recuerdas

¹¹⁹Valen las indicaciones de los dos anteriores, salvo que el recorte de la revista sí conserva el número: 375, que corresponde al 23 de junio de 1923.

Como en la primera vez?
Con tu alma en los labios, dime,
¿Qué darías por volver
A vivir aquel instante,
En aquel instante a *ser*?
-Sólo en sentirme tan lejos,
Lejos del instante aquél,
Llorando voy en silencio
Sin poderme contener.

PEDRO SALINAS¹²⁰

Pedro Salinas. - Madrid. 1892. Doctor en F. y L.- Lector en la Sorbona (1914-1917) y en Cambridge (1922). Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla. Profesor en los cursos franceses de Burgos.

Bibliografía: *Presagios* (Versos) 1924. *El Poema del Mío Cid* en romance moderno. 1926 (Revista de Occidente). Meléndez Valdés. "La Lectura".

Colaboración en "Prometeo", "Los Lunes del Imparcial", "España", "La Pluma", "Índice" y "Revista de Occidente" de Madrid.

Traducciones de Alfred de Musset (teatro), Marcel Proust y Walter Pater.

Traducción al francés de páginas suyas en "Intentions" por M. Pomés y "La Revue de Genève" por J. Cassou.

¹²⁰Se conservan el texto manuscrito y la copia mecanografiada de esta ficha bio-bibliográfica. Evidentemente, hay un error en la fecha de nacimiento, que es 1891, pero no es errata sino voluntad del propio autor, que hizo lo mismo en la nota que envió para la antología de Gerardo Diego de 1932, en dicha antología Alexandre se quitó dos años y García Lorca no quiso indicar con precisión su edad, asunto que preocupaba también a Cernuda (*vid.* G. Morelli, *op. cit.*, pp. 203-204). Otro error es que "El poema de Mío Cid" apareció en 1925. En cualquier caso, por las indicaciones que da de tipo bibliográfico y personal, podemos fechar esta nota hacia 1926.

En cuanto a los poemas, también están mecanografiados, salvo los siete primeros, que han sido tomados de un recorte de la revista *España* (nº 412, 8-III-1924), bajo el título "Poesías".

Para el cotejo textual, seguimos esta edición: Pedro Salinas, *Poesías completas*, Barcelona, Seix Barral, 1981. Prólogo de Jorge Guillén, edición preparada por Solita Salinas de Marichal.

POESÍAS

I¹²¹

Con el cielo gris
la copla
ésta de Sevilla
se afina, se afina.

Sombras de naranjos
sus azahares lavan
en agua sin sol.

Esperan arriba
las niñas
barcos que no llegan,
en las altas miras.

Aguardan abajo
los mozos
que se abran cancelas
de oro
a patios inhóspitos
de palmera y mármol.

Tiene la Giralda
los rubores pálidos
y frente a Triana
cruza un suspirillo
que va río abajo.

II¹²²

Para cristal te quiero,
nítida y clara eres.

¹²¹Recogido en *Seguro azar* bajo el epígrafe "Acuarela", pero con muchas variantes (*vid. ed. cit., p. 141*).

Para mirar al mundo
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,
como lo invente el día.

Tu presencia aquí, sí,
delante de mí siempre,
pero invisible siempre,
sin verte y verdadera.

Cristal.

¡Espejo, nunca!

III¹²³

Yo silencioso. Pero
grito, quejido, risa,
dentro, y en pie, con la ballesta armada
Yo en tierra. Pero el barco
listo y los huracanes que me lleven.
Yo quieto. Pero
aquí, a los cuatro lados, cuatro tajos.

¹²² *Idem*, bajo el epígrafe “Amiga”, con una sola variante: los dos versos finales que aquí presentamos se unen.

¹²³ También de *Seguro azar*, bajo el epígrafe “Inminencia”, en este caso la variante consiste en la puntuación (al final) y en la separación en estrofas, del siguiente modo:

Yo silencioso. Pero
grito, quejido, risa,
dentro, y en pie, con la ballesta armada

Yo en tierra. Pero el barco
listo y los huracanes que me lleven.

Yo quieto. Pero
aquí, a los cuatro lados, cuatro tajos.
Yo nada, sombra, pasajero y aire.

Pero, ¡tantos rumbos seguros!,
pero, ¡tantos soles eternos!.

Pero, ¡tantas calmas augustas!
Para mi sombra, pasajero y aire
hoy.

Yo nada, sombra, pasajero y aire.
Pero, ¡tantos rumbos seguros!,
pero, ¡tantos soles eternos!,
pero, ¡tantas calmas augustas!
Para mi sombra, pasajero y aire
hoy.

IV¹²⁴

Muchas letras en el libro,
muchas palabras de letras,
su aguijón cada palabra
y cada herida su pena.

Cuando la niña venía
le daba al libro una vuelta,
y así, puestas del revés,
¡qué claras que se leían
cosas alegres, sin letras!

V¹²⁵

Con tu palabra última
-adiós- anoche encadenaste
la noche a tu silencio.

Aunque el rayo de sol
en los ojos me hiera
con su ciega evidencia,
la noche pura y limpia,
tal como anoche era,
en tu silencio se conserva.

¹²⁴No se recoge en las obras completas (ed. cit.).

¹²⁵*Seguro azar*, bajo el epígrafe "Dominio"; con dos variantes: el v. 8 pasa a ser: "la noche limpia y pura", y los dos versos finales aparecen unidos.

Y no se irá a su nada,
secreta, ultraterrena,
hasta que tú con la primer palabra
de tus labios de hoy
-adiós- crees el día.

VI¹²⁶

¡Ay, Sevilla, Sevilla,
guerrera mala!, dime,
¿porqué todas las tardes
me lanzas
tantas saetas, me las clavas
-rebrillo de azulejos-
desde tus espadañas?

¡Ay, Sevilla, Sevilla,
mocitas de tus plazas
cantan
una ronda incompleta
alrededor de la fuente sin agua!

La copla que yo quiero
esa no se la saben.

(¡Dímela! ¿Cómo era?
¡Anda!)
¡Ay, Sevilla, Sevilla,
¿porqué secas al sol
ventolero de marzo,
blancas,
como brindando paces,
camisillas de niño,
banderas de la tarde
en azoteas altas?

¡Ay, Sevilla, Sevilla,
quíereme por amigo!...
Sevilla me quería.
Y vinieron sus mozas
(¡Dímela! ¿Cómo era, era?
¡Anda!)
y heridas de saetas
-rebrillos-
me las vendaban ellas
con vendas
de camisas de niños
secas
en altas azoteas.

VII¹²⁷

Sin armas. Ni las dulces
sonrisas, ni las llamas
rápidas de la ira.
Sin armas. Ni las aguas
de la bondad sin fondo,
ni la perfidia, corvo pico.
Nada. Sin armas, sola.
Ceñida de silencio,
envuelta en tu silencio,
guardada en tu silencio.
“Sí” y “no”, “mañana” y “cuando”
quiebran agudas puntas
de inútiles saetas
en tu silencio liso,
sin derrota ni gloria.

¹²⁶Seguro *azar* bajo el epígrafe “Sur, con viento”, pero notablemente reducido (vid. ed. cit., p. 144).

¡Cuidado! Que te mata
fría, invencible, eterna,
eso, lo que te guarda,
eso, lo que te salva,
¡el filo del silencio que tú aguzas!

Enero-Febrero, 1924

Quedarme aquí¹²⁸
en esta casa
donde estoy de paso.
Esto que cogen los ojos
con prisa de avaro
-ángulo, plumón, relumbre,
hoja y cielo-
visto al fulgor del momento,
y lo agavillan ansiosos
para llevárselo,
verlo despacio,
a luz de sol y de luna,
a luz de estío y de otoño,
a luz de pena y de goce.
Verlo tanto
que esto que me llevo ahora
clavado e inolvidable
como el más alto dolor
esto que nunca se olvidará

¹²⁷*Seguro azar*, bajo el epígrafe “Sin voz, desnuda”, con dos variantes: el v. 8 es : “Ceñida en tu silencio” y desaparecen los dos siguientes.

¹²⁸*Seguro azar*, bajo el epígrafe “El mal invitado”, con variantes: vv. 4-7: “Y lo que cogen los ojos / con torpe prisa de avaro / -ángulo, relumbre en sombra, / hoja y cielo en la almohada”; v. 16: “que esto que me queda ahora”; v. 18: “como el más alto cantar”.

en mí porque fue del tiempo
de tan visto, de tan mío,
de tan descifrado, fuera,
eternidad, lo olvidado.

Forjada cada noche¹²⁹
en la boda segura con el sueño.
Cada día
como su luz de dicha
Dicha de hoy y nada más.
Negra felicidad
nocturna, de azabache
toda brillante y frágil;
sorda felicidad, secreta
magnolia del estío;
villano visto, huido,
leve dicha en el aire.
Pero todas de hoy.
Como el agua del río
la de ayer ya pasó.
Quién sabe dónde estará.
La de mañana
como el agua del río
aun no ha venido.
Mejor las manos vacías,
mejor que guardar,
mejor la voz contenida
mejor que pedir y llamar.

Presa frutal y virgen¹³⁰

para tu firme boca,

el alba.

Con tu última mirada

de cada día agotas

el hoy y el mundo y lo condenas todo

a desteñido ayer atrás, inútil.

Se te ha muerto el pasado

y el que quiera besarte en lo que fuiste

labios pondrá en el aire.

Con tu pisar sin huella pasas

inventando destinos que te rijan.

Detrás, en ese mundo aniquilado

que fue nuestro y que nunca será tuyo,

retorcidos recuerdos

te lanzan sus angustias sin respuesta.

Tarde afilada y seca:¹³¹

corta como un cuchillo.

En dos mitades parte

esa hora que nos trajo

-antes, después- entera.

Divide el horizonte

allí donde queríamos

ir a una cosa sola,

con limpio rasgo estricto

cielo y mar sin camino.

¹²⁹No aparece en las obras completas (ed. cit.).

¹³⁰No aparece en las obras completas (ed. cit.).

¹³¹*Seguro azar*, bajo el epígrafe "Los despedidos", pero notablemente ampliado respecto a la versión que aquí traemos (vid. ed. cit., p. 157).

Acero de setiembre
el porvenir separa
en dos partes -adioses
sin adiós ni pañuelo-
aquí el tuyo, allí el mío.

Está la tarde tan clara¹³²
que no quiero nada,
el albedrío se calla,
más que mirarla.
Ya no soy mío, que soy
de los ojos con que miro.
Ni soy afán -más
ni soy desliz -menos-
no soy sino una mirada
larga.
Y detrás ni cuerpo ni alma,
ni yo. Nada.
Una mirada y delante
el mundo exacto,
la tarde clara.
Se afila tanto el primor
de las cosas que miraba,
que se parte la cadena
que me ata
al vago ser que seré
cuando el arrobo se rompa.
Los ojos están vacíos
y yo perdido
ni siquiera soy mirada,

soy ya las cosas que miro.

En la margen del río¹³³

se peina una moza

¿Es la tuya o es otra?

Mírala en el agua los ojos

En lo hondo se ve

-ay, si fueras tú- la imagen

del que la enamora.

Agua de tanto correr y correr,

no lo puedo ver.

A la orilla del río

árbol florecido.

Tantos como sus ramos me queda

años

de su cariño y el mío.

Cuéntalos en el agua.

¿Cuántos?

No lo sé agua.

No los puedo contar

de ligera que vas.

De ligera que vas

no sé lo que tengo

ni lo que me queda.

¡Qué cosas iba a saber

-párate, agua, párate-

si tú quisieras.

¹³²No aparece en las obras completas (ed. cit.).

¹³³No aparece en las obras completas (ed. cit.).

Sevilla, febrero.

Llevo los ojos abiertos.¹³⁴

No te veo:

estás dentro de la niebla.

Niebla.

Con el mirar no la aclaro,
con la mano no la empujo,
con el querer no la mato.

Niebla.

La mirada ¿para qué?
y la voluntad, ¿inútil?

Llevo los ojos cerrados.

No te veo, ya te siento.

Ya te tengo. Mía.

Estás -estoy, a tu lado-
estás dentro de la niebla.

Sevilla, enero.

La tarde, vanamente¹³⁵

duplicada en la acequia
era exacta y cuadrada.

Y tú, de pie en el margen
con tres vidas vivías,

¹³⁴ *Seguro azar*, bajo el epígrafe "Busca, encuentro", con variantes: hay separación estrófica después de los vv. 3 y 10, el v. 5 termina con dos puntos, una coma al final del v. 6, el v. 9 queda: "La mirada ¿para qué?", el v. 12 termina con una coma, el v. 14: "Estás, estoy, a tu lado:".

¹³⁵ Este poema no aparece en las obras completas (ed. cit.).

de carne, de agua y cielo.
Vientos te estremecieron
en ondas angustiadas,
agua turbia.
El azul tuvo pena
de nubes en el agua,
cielo gris.
Se te fueron muriendo
-cielo gris, agua turbia-
las vidas que eran mías.
Y te quedaste viva
sólo de un no de carne
¡novia celeste y húmeda
-antes-
entre las cuatro márgenes!

No te quiero mucho, amor.¹³⁶
No te quiero mucho. Eres
tan cierto y mío, seguro
de hoy, de aquí,
que tu realidad es filo
donde me hiere el abrazo.
Espero para quererte.
En días y noches blandos,
se gastarán tus aceros
Y a lo lejos turbio, vago
en nieblas de fue o no fue,

¹³⁶*Seguro azar*, bajo el epígrafe "Sí reciente", pero con los siguientes cambios: v. 3: termina con coma; vv. 5-6: "que tu evidencia es el filo / con que me hiere el abrazo ". Los vv. 9-10 aparecen en orden inverso, y terminados ambos con coma. v. 11: terminado en coma. vv. 11-12: en orden inverso. v. 13: "cómo te voy a querer,".

cómo te voy a querer,
amor,
ardiente cuerpo entregado,
cuando te vuelvas recuerdo,
sombra esquiva entre los brazos.

No estás ya aquí. Lo que veo ¹³⁷
de ti, cuerpo, es sombra, engaño.
El alma tuya se fue
donde tú te irás mañana.
Aún esta tarde me ofrece
falsos rehenes, sonrisas
vagas y ademanes lentos,
un amor ya distraído.
Pero tu intención de huir
es ya la ausencia.

Estoy solo
porque mañana te irás.

¹³⁷Seguro azar, bajo el epígrafe “La distraída”, pero a partir del v. 9 cambia:

Pero tu intención de ir
te llevó donde querías,
lejos de aquí, donde estás
diciéndome:
“aquí estoy contigo, mira”

JOSÉ MORENO VILLA¹³⁸

POESÍAS DE UN LIBRO INÉDITO DE J. Moreno Villa

LA ETERNIDAD, EL ÁRBOL, LOS MINUTOS¹³⁹

En la cercana playa de la eternidad
no hay barqueros, ni barcas.
Sólo quien lleva un leño a la mar
sobrenada.

*

¡Déjame, déjame!
¡Déjame con mi locura!
Tú no sabes... No te importa...
Mis cosas te son absurdas.
Te ríes de que yo tenga
un árbol en la espesura,
y te amedrenta pensar
que lo visito sin luna
muchas noches, y que voy
sin puñal en la cintura.
¡Déjame, déjame!
¡Déjame con mi locura!

*

¹³⁸ En este caso no hay carta que preceda a los poemas, que están formados por recortes de la revista *España* (correspondientes al nº 259, 17-IV-1920), bajo el título, que reproducimos, "Poesías de un libro inédito de José Moreno Villa" y textos manuscritos. Para el cotejo de los textos nos basamos en la edición de Juan Pérez de Ayala: José Moreno Villa, *Poesías completas*, Madrid, El Colegio de México-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998. Si no se indica otra cosa, el poema ha sido recogido sin variantes en esta edición.

En su tronco, recto y blanco,
muerte mi sierra,
muerte mi hacha,
muerden mis sutiles herramientas.

Si tú, bondadosa hermana,
tuvieses otra cabeza,
posiblemente,
posiblemente oyeras,
en el infinito silencio
de las horas muertas,
el trajín de mi corazón
que corta, lima y ahueca
el árbol recto
que busqué en la selva.

*

¡Nervios, nervios..!

Ya lo sé.

Mas te digo que no hay hombre
tan templado
cuando al trabajo se pone.
Nervios, nervios...!

Este loco,

de quien re ríes, conoce
únicamente un secreto
y en él pone
la ilusión de su existencia,
el regalo de los goces

¹³⁹Pasó a formar parte de *Colección* (Madrid, Caro Raggio, 1924). En la ed. cit. de las *Poesías completas* aparece sin los asteriscos.

y las posibilidades
materiales de los hombres.

Dime ahora:

Los nervios, ¿con qué se comen?

Yo tengo la paz del alma
en el corazón del bosque.

*

¿Soy egoísta?...

¡Perdón!

La noche tiene minutos:

diamantes,

frutos,

gérmenes

de valores mudos.

Quiero que cada germen

se desarrolle a gusto.

No quiero que se pierda

ni uno.

*

¡Daca el morral!

¡Oh, dulces herramientas!

¡Un beso!

¡Adiós!

La luna me acompaña.

Siento la eternidad como una playa cerca.

Voy a clavar minutos con el filo del hacha.

UN VUELO; NADA¹⁴⁰

Pasó, con vuelo incierto,
por el jardín sombrío
la mariposa blanca.

La seguí por el viento;
por encima del río
y de l'azul montaña.

No pensaba en el tiempo,
ni en los seres queridos,
ni en la ignota distancia.

Era el instinto abierto
a la flor del estío
y a toda la fragancia.

De aquí su vuelo incierto,
su vaivén raquítico,
su liviandad fantástica.

La seguí por el viento,
más allá de los ríos
y los montes del mapa.

Nos perdimos en medio
de un verde laberinto
fabricado en la nada...

Es el destino,
del alma.

¹⁴⁰Incluido en *Colección*.

STELLA¹⁴¹

Tú fuiste la luz tranquila
clavada en la inmensidad
pavorosa de la vida.

Yo vagaba lastimero,
tundiéndome las entrañas
en las malezas del suelo,

como vaga el bicho rudo
por la estepa -sed y hambre-
en la noche sin refugio.

De repente, sobre un pico
serrano del horizonte,
apercibí mi destino:

Eras tú, la luz tranquila
clavada en la inmensidad
como luz de Epifanía.

No supe, al pronto, pensar
ni comprender el misterio;
mas tu dulce claridad

ungió la raíz del alma.
Sentí dentro de los párpados
un bailoteo de lágrimas.

Nada más. Todo el contorno,

lleno de padecimientos
y encabritados demonios,

tornó a la nada. Yo, libre,
recomencé la existencia.
Hoy contemplo mis humildes

manos, esparcidoras
de la simiente lozana
que cubrió lomas y lomas

y confieso que mi vida
no es más que la potestad
de tu dulce luz tranquila.

DRAMA¹⁴²

Fuera

Serpiente verde
mina el subsuelo.
Silba en la noche
la tralla de su cuerpo.
Tiemblan las matas jóvenes
que buscan asidero.

Dentro

He aquí la serpiente
corazón adentro.
La envidia escurre

¹⁴¹*Idem.*

y silba en el cerebro
cuando yo soñaba
templar mi pensamiento
en la infinita y emocionada
luz de un lucero.

Mordisco

Me mordió en la medula,
-foco tierno-.
Trajo a mis mundos
nubarrones febreros,
orzas de hiel,
uña de acero.

Transformación

Menguado mendigo
leproso, veo
donde quiera fugas,
cruces, reniegos.
Huyen todos.
Serpiente me veo.
Limpia de inmaculado
sentimiento.

Atentado

Y una noche,
loca de mi propio veneno,
lanzo la tralla

¹⁴²No se recogió en *Colección. J. Pérez de Ayala* lo incluye en la sección "Poemas publicados en España, 1913-1936".

silbante de mi cuerpo
a la estrella más pura
del cielo.

Epilogo

En la inmutable
ponderación de lo eterno
la innoble tralla
se pierde sin eco.
Las doradas lágrimas
del esmalte inmenso
tiemblan y ríen
dueñas del secreto,
mientras busco
para el apoyo cuerpo
nido sombrío
bajo los suelos.

CORTESANO¹⁴³

Cuando vienes por el sendero
y alcanzo tus ojos,
la campiña multicolor, la cima roja,
la mar lisa bajo sol de oro
viven de golpe
dentro de mi asombro.

¿Qué tienes,
garza de gentil escorzo,
espuma del mar,
asombro?

¿Por qué virtud
me conviertes en otro,
más amable, más endeble,
más lujurioso,
más obediente, más egoísta,
más orgulloso.

Vendré todos los días a mirarte
venir por el angosto
camino del jardín
para alcanzar tus ojos
y vivir ese instante
del otro
que solo tú
sabes sacar de mi fondo.

¡Claro está, que,
si no te incomodo!

LA YEDRA¹⁴⁴

Yo miro la yedra mansa
como ejército ladino
que se adueña de mi casa.

No puedo mirarla bien
porque un dolorcito agudo
me va taladrando el pie;

¹⁴³Incluido en *Colección*.

me va torciendo los dedos,
y, sin pizca de atención,
ensombrece mi cerebro.

Yo miro y miro la yedra,
que va decorando el muro
con su falange severa,
y no la puedo querer
-pese al buen decorador-
porque protestan los pies,
las manos y la razón.

Día 7. ASTRONOMÍA¹⁴⁵

Un renglón hay en el cielo para mí.
Lo veo, lo estoy mirando;
no lo puedo traducir,
es cifrado.
Lo entiendo con todo el cuerpo;
no sé hablarlo.

Día 8. MECANISMO¹⁴⁶

Cerradas todas las fauces
de la noche,
abiertas las maravillas
por la aurora,
se levantan los difuntos,

¹⁴⁴No se recogió en *Colección*. J. Pérez de Ayala lo incluye en la sección "Poemas publicados en España, 1913-1936".

¹⁴⁵ El título está escrito a mano, con letra de Díez-Canedo, y no aparece en la revista *España*. Se recogió en *Colección*, sin la indicación del día y con el título "La verdad".

¹⁴⁶Como en la composición anterior, el título también lo escribió Díez-Canedo, y tampoco aparece en la revista *España*, también pasó a formar parte de *Colección*, pero sin la indicación del día y con el título "De magia".

y sonríen,
y trabajan y caminan,
y se mueren al cerrar las maravillas
el ocaso,
al abrir todas sus fauces
la honda noche.

(Noche)¹⁴⁷

Luz de Diana:
Mata-voces
mata-ímpetus,
mata-colores.
Puja-misterio,
puja-terrores,
puja-embelecocos,
Luz de Diana.

Mate polvo de aluminio
enfría la yerba mansa.
En la serpiente del río,
brillante polvo de plata.

Día 23.

Hay que agradecerle al dibujante Lacasa sus dibujos; tiene sus ocurrencias de línea y de verbo.
Habla en un lenguaje suyo.

Día 24.

No quiero reverdecer por Francia. Me ilusiona llevar conmigo una espiga netamente española, que, si desafina en círculo de sutilizantes y moñeros, busca su aire.

Día 25.

Lo de siempre: Hay que hacer un noble uso de las facultades propias.

Día 26.

Viendo el asfalto recién llovido: ¡Qué ganas tiene el suelo de ser cielo!

Día 27.¹⁴⁸

Yo he sido ciego:
tal es mi alegría
delante de las múltiples
presencias de la vida.

¡Qué campos me hizo Dios!
¡Qué pueblecitos en el campo!
¡Qué ánimas errátiles
y líricas navegan
por el mar invisible
del aire, sede suya.

Ciego, ciego... Y ahora,
con profunda codicia,

¹⁴⁷No se publicó en ninguno de los libros editados en vida del autor. J. Pérez de Ayala lo incluye en la sección "Poemas publicados en España, 1913-1936", pero elimina "(Noche)", que sí aparece en la revista *España*.

¹⁴⁸Publicado originalmente en *España*, nº 407 (2-2-1924) (al igual que los textos anteriores, desde "Día 23"), se recogió en *Colección*, pero sin la indicación de la fecha y con el título "Descubrimiento".

quiero beber colores
y formas y perfiles
sin perder un matiz
por sellado que sea.
Aquel chopo que hunde
su pie verde en la umbría
y su copa el oro
invisible del aire...
Aquel arbusto gris,
declinante a morado,
y aquella iglesia tenue,
rosa y plomo, en la cuerda
tensa del horizonte...

¿En qué maestro fio
si me dice que hay
delante de mis ojos
siete colores blancos,
siete colores grises?
Mi fe no se conforma
con palabras. Mi fe
se confía en la mano
de la vista espaciosa.
Con ella, en las jornadas
mates del dulce otoño
toco el misterio gris
de las cosas veladas.
Con ella, en los radiantes
albores del estío
sobredibujo el neto
perfil de los paisajes.

“¡Maravillosa vista!”

claman los caminantes
en el descote limpio
de una teta serrana.

-¿Maravillosa vista?
¡Ojos maravillosos!

¡Ojos maravillados,
que asistís al concierto
sigiloso del mundo,
mil veces más etéreo
y sutil que la música!

Día 28.

La sombra del pobre Lenin.

Día 29.

Madrid es blanco, rosa y gris.

Día 30.

Cuando el poeta quiere escribir un cuento, o un drama se le presentan conflictos domésticos como el de hacer que la musa lírica pase a otro cuarto y no hable, ni cante, ni murmure ni dé signos de existencia. ¡Qué violento es encerrarla! Un retrato suyo, basta para que en la nueva obra se escurra un soplo desconcertante, incongruente. Hay que evitar todo lo que sea evocación suya. Que no quede en el cuarto de trabajo ningún moño, ninguna cinta, ningún rasgo, todos son hilos conductores.

Día 31.

Tal vez el último 31 de enero que corra sobre la tierra, si lo decide la Sociedad de las Naciones, ¡A ver, a ver, no vayas sin que te conozca del todo!

CAMBIO¹⁴⁹

Déjame tu caña verde.

Toma mi vara de granado.

¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado,
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?

¡Déjame tu caña verde!

¡Toma mi vara de granado!

SUELTAS¹⁵⁰

Donde se estrellan los mares...

En donde culmina el sol...

¡Allí, por allí, corriendo,

envueltas en aire y luz...

Donde vacilan los pájaros

y sólo las almas vuelan.

¡Allí, por allí, qué ufanas

y qué sin preocupaciones.

¹⁴⁹Estos últimos siete poemas fueron copiados a mano por Díez-Canedo. Éste se recogió en *Colección*, pero con otro título: "Voz madura".

¹⁵⁰Inédito (al menos en volumen) hasta ahora, pues no aparece en la exhaustiva edición de J. Pérez de Ayala.

RELACIÓN¹⁵¹

Súbitamente,
al bajar la tiniebla,
te sentí muy lejos,
en una región indefensa
y a merced de todas
las grandes inclemencias.
Te sentí borrosa
y plañidera,
el corazón sin ancla
y sin vela.

SALUDOS MENDICANTES¹⁵²

Para el lazareto de mi casa,
echa de lejos la limosna.
No llegue a tu pureza mi tufo...
¡Dios te riegue, planta preciosa!

—
¿Estas ropitas de tus hijos
van a vestir mis criaturas?
¿Tan blancas, tan azules, tan rosas?

¹⁵¹Al pie lleva la indicación: “Publicada en Febrero de 1924, ‘España’, día 19 de *Diurnales*” Se recogió en *Colección*, pero con otro título: “Congoja”.

¹⁵²Estos tres poemas manuscritos, separados por una línea en el original, serían publicados en *Colección*, agrupados con otros cuatro bajo el título “Saludos y maldiciones de mendigos y gitanas”, con un orden distinto y ligeras variantes, como indicamos a continuación. El primero lleva el nº V y el v. 2 termina con aposiopesi, el segundo tiene el nº VI, y el tercero el nº IV, y se le han eliminado los guiones y los signos de admiración.

¿En qué suelo pondré la luna?
¿En qué cama pondré la azucena?
¿Con qué manos cogeré la ternura?

¡Dame -fuente de sol,
mar de estrellas-
un soplo de la ventura
que en la cara llevas!

JORGE GUILLÉN¹⁵³

Valladolid, 5 de octubre de 1926

 Mi querido Canedo: Ahí van veinticuatro poemas (desde el 19 están inéditos). Mucho, mucho le agradecería que escogiese para su Antología entre éstos -más que entre los otros, aquellos primeros. (Algunos están ya muy cambiados, y las primeras versiones que usted posee ya no valen...) Pero, en fin, usted es nuestro Dueño y Señor. Allá usted. En sus manos encomiendo mi espíritu. Y en todos los casos, mi agradecimiento más vivo a su bondad constante.

 Saludos de Germaine y míos a Teresa.

 Yo le abrazo. Suyo,

 Jorge Guillén

¹⁵³La carta es texto manuscrito de Jorge Guillén, pero la breve introducción bio-bibliográfica es una nota escrita con letra de Díez-Canedo.

Jorge Guillén.- Valladolid. 1893. Doctor en F. y L. Lector en la Sorbona (1917-1923)-
Catedrático de Literatura española en la U. de Murcia.

Colaboración en “España”, “La Pluma”, “Índice”, “Revista de Occidente”, de Madrid, “Alfar” de La Coruña. Crónicas literarias en “La Libertad” de Madrid.

Traducciones al francés de páginas suyas “Les fenilles libres” por G. Pillement y “Intentions”, por M. Pomès y J. Supervielle, de París.