Permanencias románticas en el novecentismo español

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Señoras y señores:

Agradezco mucho a mi querido amigo, el profesor José Luis Varela, el honor y la responsabilidad que supone mi participación en este prestigioso curso organizado por la Casa Museo de Zorrilla. La fidelidad que esta casa supone al espíritu de uno de los mayores voceros del Romanticismo español prejuzga, de alguna manera, la finalidad que esta empresa universitaria ha proyectado, en orden a mantener presentes las realidades pretéritas de uno de los períodos menos conocidos de la literatura española. Acontece, en efecto, que, en la dinámica de la cultura, las escuelas literarias tienen su amanecida y su ocaso y que, por un movimiento pendular de acción y de reacción, atraviesan momentos de descrédito cuando han sido sustituídos por fórmulas sucesivas. Evidentemente, y como veremos en seguida, las formas que proliferan en nuestra literatura, al filo del Nove-

cientos, tienen un cierto matiz antirromántico. El positivismo filosófico, que conduce al realismo estético, había de desembocar en un descrédito de la fantasía y en una apoyatura en una realidad sin vuelta de hoja: los escritores de la Generación del Noventa y Ocho supieron muy bien de esta actitud, creando un vocabulario ceñido a la geometría de las cosas y lastrado por un pesimismo que descartaba la posibilidad de ensueño que tan bien definía a los escritores románticos. Por su parte, el Modernismo, si bien prolongaba de alguna manera el idealismo de los románticos, no deja de proponerse una retórica estrictamente distinta —en música versal y estrófica— que buscaba en el decir castellano ritmos no usados hasta el momento, y por supuesto, utilizando resortes métricos desconocidos en el Romanticismo. Más resueltamente todavía, la tercera actitud, es decir, el Novecentismo se plantea de un modo inequívoco y enérgico un programa rigurosamente antirromántico que había de traducirse en un desdén ante las formas intuitivas y patéticas del Romanticismo, que fueron designadas por Eugenio d'Ors, el máximo definidor novecentista, como «poesía interjeccional».

Es interesante ordenar, de alguna manera, para entender la noción de Novecentismo, la función contrastadora que el Romanticismo realiza, estudiando ampliamente bajo este concepto lo que, para entendernos, podríamos denominar estética de lo patético. He aquí, por ejemplo, en la Glosa inicial de Xenius, *Amiel en Vich* (1906), el cuadro de los «valores» que había que evitar.

> «Esto acontecía a fines del XIX. Por antonomasia, aquellos tiempos se llamaban «fin de siglo». Quienes los vivieron sentíanse cínicamente orgullosos de su decadencia y de su mal. Días de descomposición, de turbia senectud mezclada

a la fiebre de nuevas germinaciones, que aún se ignoraba qué podrían traer; una dolorosa inquietud, un apetito de tiniebla dominaron las almas. La fe religiosa se había perdido: la fe en la ciencia redentora, que durante un siglo entero ilusionó a los hombres, estaba ya hundida; el nuevo idealismo no se había articulado aún, y permanecía como una vaga aspiración, nueva causa de malestar y de ruina, ante las realidades de la existencia. Fue aquel el tiempo del anarquismo, cuando el florecimiento universal de las doctrinas y cuando los primeros atentados, que dejaron al mundo atónito por su crueldad y estupidez. Fue el tiempo del decadentismo y de la sensualidad enferma.

.....

He aquí a los idealistas, lívidos estetas prerrafaelistas o místicos maeterlinquianos, que regresan de la razón a la cobarde locura y retroceden del lenguaje al balbuceo. He aquí una gran ola de música rodando a través de todo eso, anegándolo; y esta ola es el canto de Tristán e Iseo, que arrastra montes y conciencias hacia el abismo del amor y la muerte, sin dejarles otro vigor, antes que desaparezca para siempre, que el de suspirar una palabra, que es como el testamento de la época: *Nihil*».

El cuadro de prevenciones antirrománticas de d'Ors nos obligaría a repetir conceptos ya conocidos, incluyendo ahora, más anecdóticamente, inequívocos aspectos satíricos («Bécquer es un acordeón tocado por un ángel; Espronceda es un piano tocado con un solo dedo; Zorrilla, una pianola»). Y no sería inoportuno recordar ahora que, tras todos los alegatos d'orsianos en pro del Racionalismo Clásico, existe un notorio escritor patético, cuyo gusto por lo turbulento y por lo barroco podría ejemplificarse ampliamente desde *Gualba la de mil veus,* cuyo tema es el incesto, hasta *Lidia de Cadaqués,* cuya temática es la brujería. Claro es que la fértil dialéctica de d'Ors le permitía hallar justificaciones para toda esta evidente paradoja, que cargaba en la

cuenta del «eterno femenino» —las *Oceánidas*— como «recaídas» del hombre saludable en la enfermedad llamada Romanticismo.

En cuanto a Ortega, es evidente que toda su programación estética se hace en función y contraste del Romanticismo. Así, en un ensayo juvenil (1907) leemos:

> «Pero, ¡ay! que el mal, que el romanticismo es racial, es radical; como el hombre no puede saltar fuera de su sombra, según el proverbio árabe, tampoco puede desarraigar su romanticismo. Y bien, ¿qué? ¿No da ese mismo mal un sentido a nuestras energías, si bien trágico? El sentido es patente; domeñar dentro de nosotros la realidad del hombre clásico, realidad inasible y por esto ideal seguro y perenne» (O. C. I., p. 75).
>
> «Metro, proporción, armonía, ley son las palabras que se articulan en todo buen párrafo griego».

Y en el tomo primero de *El Espectador,* la función de contraste con el Romanticismo es esgrimida de nuevo:

> «Por el contrario, el romanticismo es una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es un quererlo todo y ser incapaz de renunciar a nada. Por eso hay siempre en él confusión e imperfección. Toda obra romántica tiene un aspecto fragmentario. Además, se ve al autor sudar por hacerse dueño de su lema que es inmenso y turbulento como una fuerza del cosmos».

Y señalemos, en suma, que a la manera d'orsiana, Ortega establece un sentido de totalidad a todas las manifestaciones del Romanticismo. Así en estos párrafos de *La deshumanización del arte:*

> «El romanticismo conquistó muy pronto al «pueblo» para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa

entrañable... En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya» *(Impopularidad del arte nuevo).*

«Realista Chateaubriand, como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista» *(Arte artístico).*

Sería altamente esclarecedor seguir el rastro de lo romántico que impregna no sólo el Modernismo sino las actitudes posteriores, incluyendo, como hemos visto, las novecentistas. En la famosa pregunta de Antonio Machado «¿Soy clásico o romántico? No sé, dejar quisiera», la opción hacia la «mano viril» que «la blandiera» (la espada) acusa un fervor internista (romántico) superior a la que es precisada sólo por «el docto oficio del forjador».

Es evidente que, analizando la poesía de Antonio Machado, encontramos un substrato romántico cuya temática general podría sintetizarse en la noción de melancolía. Desde sus primeros poemas, fechados en 1899, don Antonio Machado trasciende una noción de tedio melancólico que podríamos enlazar con la idea del «tedium vitae» o «maladie du siècle» puesta en circulación por los románticos. Cierto que, en la tristeza machadiana, entran valores de carácter colectivo, de tristeza general española, que no encontramos generalmente en la poesía intimista e individualizada del Romanticismo. Pero en cualquier caso y de acuerdo con los textos de Ortega que acabamos de citar, significa una consustancialidad del espíritu del hombre con los condicionamientos del Romanticismo.

Lo mismo podríamos decir de ciertas formas del pesimismo cósmico de Pío Baroja, del atroz pesimismo de algunas páginas de Azorín o incluso de la patética desgarradura del pensamiento impetuoso de don Miguel de Unamuno.

Si del Noventa y Ocho pasamos al Modernismo, nos encontramos que pueden hacerse análogas observaciones en la poesía de Manuel Machado, cuyo sentido de la melancolía se enlaza con el muy característico de la «pena» tan definidor del alma andaluza. Pena que es como un entrañable placer masoquista para el alma del poeta:

> Mi pena es muy mala
> porque es una pena que yo no quisiera
> que se me quitara.

Como la espina clavada en el corazón de Antonio, como el clavo que hiere el corazón de Rosalía, el Modernismo juega con los elementos melancólicos del Romanticismo, como demuestra el propio Rubén cuyo substrato romántico («¿Quién que es no es romántico»?) es tan conocido como definitorio. Prolongar la temática de la melancolía romántica de los modernistas sería trazar una bien conocida lista de lugares tópicos, cuyos hitos fundamentales serían Villaespesa, gran profesor de suspirantes nostalgias y, por supuesto, Juan Ramón Jiménez en toda su etapa post-romántica que se mueve en la línea que se cierra con *Diario de un poeta recién casado.* Importa, pues, esclarecer la presencia en todo fenómeno estético un antes y un después. Y de la misma manera como Azorín detecta una serie de precedentes del fenómeno romántico que señala la existencia de un «pre-romanticismo» español (cuyo estudio más acabado debemos al profesor Sebold en su libro *El rapto de la mente)* hay que estudiar la presencia de un post-romanticismo que aparece en los primeros años de nuestro siglo y que defiende su derecho a permanecer en la memoria de las gentes. Si nos apartamos del campo de

la poesía lírica y pasamos a la novela y al teatro, los ejemplos se multiplican. Basta recordar los datos que pueden aportarnos a este respecto las sonatas de Valle Inclán o el teatro de Eduardo Marquina y de Antonio Rey Soto.

Pero más interesante, todavía, es contemplar los datos que nos permiten hablar de una estimación del Romanticismo desde la óptica de las escuelas poéticas posteriores. No se trata, ciertamente, de analizar las prolongaciones de la actitud romántica, sino lo que pudiéramos llamar las deliberadas posiciones de revisión crítica que ordenan la mirada estética en dirección a los movimientos de una escuela que había sido declarada obsoleta.

Téngase en cuenta, por otra parte, que, en estos años iniciales del siglo XX, empieza a ponerse en circulación, como consecuencia de los estudios de Wölfflin, la idea de una constante romántica que subsigue soterrañamente aun cuando en apariencia el Romanticismo ha dejado de tener vigor.

Cierto que en esta revisión de los valores del Romanticismo «desde» una frontera antirromántica no es imposible una cierta configuración irónica de los valores del Ochocientos. En los mismos poetas del ultraísmo podemos encontrar visiones del fenómeno romántico que nos proporciona Gerardo Diego:

> El vals llora en mi ojal.
> Silencio.
> En mi hombro se ha posado el sueño
> y es del mismo temblor que mis cabellos.
>
> *(Imagen)*

Algunas de las greguerías ramonianas —«Las libélulas llevan en vez de alas velos de novia»; «la golondrina es

una flecha mística»— ¿no se dirían impregnadas de Romanticismo?

La permanencia de este estilo tiene, sin embargo, una doble exigencia: de simplicidad y de autenticidad; estiliza el sentimiento, y evita su aparatosa escenografía; se adscribe, por tanto, al romanticismo intimista, cuya figura clave es Gustavo Adolfo Bécquer. No es extraño, pues, que al producirse el centenario de su nacimiento —1936— la joven poesía española rindiese a su obra un homenaje que no ha dejado de producirse.

Otra gama de valores interesante por su significación nos la ofrece lo que pudiéramos llamar escala de restauraciones de las figuras del Romanticismo. Es evidente que ahí se produce una clara discriminación entre la lírica grandilocuente de Espronceda y Núñez de Arce y la impar figura de Gustavo Adolfo Bécquer en quien incluso los poetas que se inscriben en la estética de la «poesía pura» consiguen hallar ejemplos de simplicidad y de autenticidad. El tema podría inaugurarse con el homenaje de Rafael Alberti que, bajo el título de *Huésped de las nieblas* se insertan en su libro *Sobre los ángeles:*

Aun los valses del cielo no habían desposado el jazmín y la nieve
sin nuestras iniciales en el pico...

A veces, la imitación busca el balanceo de las *Rimas*. Así en Gerardo Diego:

de dónde venís, decidme,
de dónde, extraños huéspedes,
muecas, gestos sin límite
que en los aires se encienden

(Penúltima)

Sería interesante seguir la evidente y continua influencia del mejor Bécquer en Juan Ramón Jiménez que dedica a Gustavo Adolfo un espléndido retrato lírico en *Españoles de tres mundos*. Así como otras evidencias de homenaje, que podrían concretarse en poemas recientes como *El escuchador* de Vicente Aleixandre.

Veamos ahora la imagen de Bécquer en la poesía de Jorge Guillén:

LAS GOLONDRINAS

Volarán las oscuras golondrinas
Bajo, muy bajo, casi a ras de suelo,
Y lanzándose elevarán el vuelo.
Pero aquellas que vimos aquel día
Nunca más volverán. Melancolía.
¿Qué será de nosotros? ¿Hay consuelo?

LAS MADRESELVAS

Olerán las tupidas madreselvas
Escalando la tapia del jardín,
Pero ni tú ni yo recogeremos
Aquel aroma a nuestro amor afín.
Y este amor como aroma disolviéndose
¿No llegará a su fin?

O el espléndido juego lírico de transposiciones del llorado poeta Juan Eduardo Cirlot.

Volverán las oscuras, volverán
las tupidas,
volverán las ardientes
y otra vez con el ala
como se adora a Dios

tu corazón profundo
volverán las palabras, volverán
los cristales, volverán
las rodillas.
Escalar
de tu jardín absorto las palabras,
las palabras iguales
¿Volverán?

(El incendio ha empezado)

En realidad, podrá decirse que el curso soterraño de lo romántico asoma no sólo en la temática —pensemos, para referirnos a un solo poeta, García Lorca, en *Mariana Pineda,* en *Doña Rosita* o en gran parte de los primeros versos de *Libro de Poemas* (1921)— sino en la presencia de un desorden apasionado, neorromántico, que rompe con la vigilancia intelectual de la poesía de los años veinte, con el «hay que limitarse» del propio Lorca, visible en su *Oda a Salvador Dalí,* para irrumpir tumultuosamente en la poética desde Vicente Aleixandre *(La destrucción y el amor)* a Dámaso Alonso *(Hijos de la ira)* o la casi totalidad de Gabriel Celaya. En esta línea se encuentra, prácticamente, todo el movimiento surrealista, cuyo «automatismo psíquico puro» le aproxima al decir romántico. Y todavía podría asimilarse al Romanticismo, la irrupción de lo impuramente vital que, frente a la asepsia cuidadosa del grupo «Garcilaso», tuvo su presencia revolucionaria en *La familia de Pascual Duarte,* de Cela, o *Nada,* de Carmen Laforet.

Veamos ahora, porque constituye una parte del tema, cómo se produce en plena literatura del siglo XX la contrapartida antirromántica que oponen entes de razón al vitalismo neorromántico que se está produciendo en algunas formas expresivas del Novecientos, en especial las que desem-

bocan en el superrealismo. En efecto, el superrealismo constituye el más claro ejemplo del desbordamiento patético y la inserción de la poesía en las formas más obscuras y arbitrarias de la mente.

Frente a estas formas de vitalismo, cuya expresión es necesariamente «impura», la estética de los años veinte y sus sucesores minoritarios entendían la belleza como una búsqueda intelectual de la belleza y a la noción de infinidad oponían la precisión clásica del límite. La proliferación del soneto sería, entre otros muchos, un elemento de significación y no deja de tener sentido profundo que García Lorca en la *Oda a Salvador Dalí,* ante la pintura precisa y objetiva del pintor de Cadaqués, escriba «y gozar del soneto del mar en tu ventana», pues amar el mar puede convertirse en materia clásica, cuando «sus olas se pueden contar».

Sería, pues, aleccionador, establecer la temática dominante que, como antídoto de razón y de ironía, se opone a las afloraciones románticas sucesivas que, como acabamos de ver, irrumpen con su furioso desorden en esta etapa del Novecentismo. Y, en un plano esquemático, creo que podrían vincularse al elemento italiano que, después del olvido de las «Academias» romanas (cambiadas por las vaguedades del impresionismo francés) regresa de nuevo con una intención normativa equilibradora. La etapa italiana de Pablo Picasso que se produce en estos años veinte puede servir de ejemplo base. Recordemos lo que acontece en la literatura.

En algunos casos, como el de Valle Inclán, el factor italiano nos ofrece unas características evidentes. Por lo que ce refiere a Eugenio d'Ors, recuérdese la importante función de Italia en su visión cultural del Mediterráneo, y el significado capital del «eón» de Roma, frente al «eón» de Babel, en su síntesis de la Ciencia de la Cultura.

Lo italiano es, en Unamuno, una devoción menor, porque su espíritu se aviene más con el talante de las gentes del Norte. Su devoción itálica va hacia los poetas, y ello en la medida en que su intensa italianidad les conduce a la universalidad, como su temporalidad a la eternidad. «Dante ha cobrado la ciudadanía del mundo y de los siglos porque, en puro ser el más italiano de los trecentistas, llegó a la roca eterna del hombre de Italia en el siglo XIII, al hombre de todos los tiempos y países al Hombre». Por análogas razones, su devoción, dentro de la Italia moderna, se la lleva Carducci: primero por su condición de poeta civil; segundo, por su factura discursiva, que coloca toda su producción poética a la sombra de una ideología y, por ende, que deja en segundo lugar la musicalidad y la rima. En este mismo comentario, Unamuno ataca la «blandenguería romántica» de Manzoni y a «este insoportable comediante, vano y hueco» «conocido por Gabriel d'Annunzio». Dicho se está que, en este texto, Unamuno dispara, por elevación, contra los modernistas españoles.

Por lo que se refiere a Ortega, la parvedad del tema italiano es evidente.

En el tomo VI de *El Espectador,* correspondiente a 1922, Ortega toca el tema del fascismo italiano y el de la muerte de Roma, en dos estudios poco adentrados en la itálico. Pero sí es importante recordar, en cambio, que de esta misma idea de Roma, de su engrandecimiento por acumulación de zonas fronterizas, tal como lo señala Mommsen, arranca Ortega para iniciar su explicación de una *España invertebrada.*

Dentro de la llamada Escuela Romana del Pirineo, radicada en el País Vascongado, debemos señalar de modo preeminente, la figura de Pedro Mourlane Michelena, cuyo

testimonio se ofrece en el libro *Discurso de las Armas y las Letras,* bello volumen editado en Bilbao, 1915, por la «Biblioteca de Amigos del País». Decoró la cubierta, con un sobrio dibujo que da la efigie de un emperador romano, el pintor Aurelio Arteta. El contenido se ordena en torno a la Europa, cuya guerra «abre otro ciclo de hierro». Su temática es, pues, explícitamente «europea»; «europeísta», con atención constante al hecho de que la lucha de las armas degenera casi siempre en guerras de las culturas, repitiendo por tanto el escandalizado gesto d'orsiano al proclamar la «unidad moral de Europa». Es, pues, un libro excepcional en la España provinciana de 1915; un libro donde los grandes temas de la cultura, alemana, francesa, italiana se conjugan.

Análoga estimación crítica merece, en este aspecto, la obra periodística de Rafael Sánchez Mazas, cuyas «crónicas italianas» publicadas en el diario «ABC» crearon, en este momento de los «años veinte», una moda italianizante servida con una primorosa destreza estilística, que pueden prolongarse en la temática de su poesía, como en cierto poema rotulado *Soneto del mayo florido,* publicado en la recopilación póstuma de sus poesías.

Más allá de la sensibilización ante la realidad periodística de Italia, tal como la encontramos en las *Crónicas* de Rafael Sánchez Mazas, los artículos de Eugenio Montes, adquieren otra dimensión: «Ni un solo momento —escribe al recoger tardíamente estos trabajos— me propuse describir tal monumento, tal paisaje, tal ciudad. Pero ante monumentos, paisajes y ciudades italianas he sentido y pensado». Y en las mismas páginas proemiales ya define definitivamente: «El Mediterráneo es estrofa, y estrofa es lo que vuelve». La sabiduría italiana de Montes, enriquece con citas de Dante,

Petrarca o de Piero della Francesca, una visión general de lo que pudiéramos llamar en primer término función de lo romano en la historia de la cultura; así cuando la define en su libro *Melodía italiana:*

a) Por su capacidad de definir «la ciudad universal», «el universo».

b) Por su «rigor senatorial y castrense, es decir, por su capacidad de concebir el Estado».

c) Por la poesía, «que también fue suya, aunque en Virgilio sea ya de Cristo».

d) Por su posibilidad de mensaje que se envía al exterior y es capaz de ser devuelto a la misma Roma. Así, España que con los discípulos de Séneca, enseña a la propia Roma su histórica misión.

e) Por la ejemplaridad radical de su herencia arquitectónica y escultórica.

Pero la culminación de lo italiano como estética y como trascendencia la hallamos seguramente en Ramón de Basterra, cuya permanencia en Roma, como diplomático, entre 1915 y 1918, dota a su pensamiento estético de una constante que partiendo de la noción de Ecumene —cara a d'Ors— establece la necesidad histórica de Roma, tal como puede captarla «el vizcaíno en el Foro Romano» (título de uno de sus más bellos y significativos poemas) en el que el hombre de la montaña vascongada agradece a Roma la fortuna de estar integrado, como «bárbaro redento», al mundo de la cultura.

...en el remate de una vía
que de aquí salía, seguía, subía
y entraba en mi comarca montañera,
el habla que aquí traigo como aceite votivo

fluía en la tiniebla de la noche primera.
Entre escombros, hoy, bárbaro redento, vivo.

Roma, doblemente central, ecuménica, por la urbe pagana y por el Vaticano, simboliza la fusión medicinal del orden clásico y católico. Roma será, pues, configuración de la latinidad, frente a la «indómita Germania» exultante y luterana. De ahí que, en el vizcaíno Basterra, la idea de romanidad va unida a la del también vizcaíno Ignacio de Loyola. Y, a la vez, eje diamantino del mundo de lengua romana, cuyo extremo oriental está representando por Rumania, incorporada a Roma por el español Trajano, y cuyo extremo occidental está marcado por Hispanoamérica, incorporada por España a la unidad cultural, con lo que España asume una función análoga a la de Roma en el mundo antiguo.