

paráfrasis, antítesis, hipérbole, conceptismo. El estilo humorístico de Clarín, dice Gramberg, representó "la máxima dimensión posible del castellano de su época" (p. 225). El último capítulo, dedicado a *La Regenta*, trata de abarcar demasiado en poco espacio, y resulta, por consiguiente, un tanto superficial.

Al humorismo propiamente dicho se consagran algo menos de cuatro capítulos de los siete que tiene el libro. La estructura de éste no es muy metódica: hay ideas que se repiten, subtítulos que no abarcan todo lo que anuncian, muletillas como "Ya lo vimos en lo que llevamos escrito" (p. 145, *et passim*). Sobre todo, ocupa mucho papel el resumen de todos los cuentos y novelas de Clarín (en ocasiones, más de una vez: v.gr. *Pipá*, pp. 126 y 140). Las erratas de imprenta son frecuentes.

El estudio no es profundo, pero el análisis de algunos aspectos estilísticos está bien hecho y resulta interesante. El material bibliográfico parece muy bueno.

ANGELINA MUÑIZ

México, D. F.

- ERIKA LORENZ, *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música". Studie zur Bedeutung eines ästhetischen Prinzips*. Cram, De Gruyter, Hamburg, 1956; 104 pp.
 ——— *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik (1936-1956)*. Cram, De Gruyter, Hamburg, 1961; 190 pp.

Sobre la estética de Rubén Darío los comentaristas han concluido, con Arturo Marasso, que su pensamiento "es siempre un conglomerado y una interpretación personalísima". Erika Lorenz ha preferido guiarse, en su estudio, por una declaración que hizo el poeta en 1907: "He querido ir hacia el porvenir siempre bajo el divino imperio de la música", y por ciertas frases en que alude a "la música de las ideas" y "la música del verbo".

¿Cuál es, pues, el significado de la *música* para Darío? Erika Lorenz demuestra que de los simbolistas franceses le viene la idea de la música en cuanto símbolo de una meta de vida y de poesía, y de las óperas y teorías de Richard Wagner el concepto de la música como necesidad íntima para la expresión inmediata del alma, que tiende a liberar de su aislamiento o prisión lo humano y subjetivo. También alude Darío alguna vez a Pitágoras al hablar de la música como símbolo de la creación *ex nihilo*, como la esencia que reúne todo el espacio y el tiempo, poniendo el universo entero al servicio del poeta: "Concentración del ritmo universal en el ritmo humano". La música —y es ésta otra antigua equivalencia que conoce Darío— es inherente a la naturaleza y expresa las potencias puras de la creación: es la ley de la creación toda, y no se limita al reino de las tonalidades.

Dedica la autora una amplia sección de su obra al análisis del concepto rubeniano de "la música del verbo". Establece ante todo, sobre una base fonológica, la distinción entre música y palabra sometida a cadencia, pero no deja de reconocer que el texto poético tiene siempre un ele-

mento meramente físico, más o menos irreducible a la significación en su *forma*. Los poemas en prosa de Darío constan de pequeños grupos rítmicos, cada uno con un número irregular de sílabas. Pero también hay irregularidad, de hecho, en sus versos aparentemente regulares, donde el énfasis cae preferentemente en el *ritmo*. El ritmo expresa un proceso temporal no matemático, no objetivo, que tiende a abolir “presente” y “futuro” en la conciencia del lector atento de la poesía (o del oyente de la música), mientras que en la prosa cada final de frase trae de nuevo a la mente la conciencia del proceso temporal.

Después de resumir el estudio de Tomás Navarro sobre las desviaciones fonémicas significantes en versos característicos de Rubén Darío, la autora tiene que añadir que los criterios acústicos de la musicalidad quedan una y otra vez anulados por otros criterios, más tradicionales, que se refieren al ámbito de lo placentero. O sea que un efecto ilusorio e irracional trasciende en inmediatez a otros calculables en materia de musicalidad.

Darío tiene un concepto enteramente místico de la palabra: “La palabra no es en sí más que un signo o una combinación de signos: mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica”. Hay una especie de fuerza “mágica” que obliga a la palabra a ser poseída por la esencia de la cosa significada; las palabras son, por eso, “peligrosos y delicados medios”, seres vivos animados por las “ideas” nucleares, y ordenados por la potencia creadora de la “música”. Si Darío evoca con tanta predilección los instrumentos musicales, no es por mera herencia del simbolismo francés, sino porque en ellos ve una imagen de los sonidos del lenguaje, de su orquestación. Además, conecta las figuras de los instrumentos con el “colorido” evocado en el texto, haciendo —como en todo arte evocativo— que lo que en apariencia está simplemente yuxtapuesto, pertenezca de hecho a un verdadero conjunto.

Después estudia la autora la “música de las ideas”. Darío mismo dice que esta música suele brotar de una impresión germinal que se va desarrollando por el ritmo mismo del discurso poético. Claro que esto implica dos acepciones de la palabra *idea*: la esencia íntima de una cosa, y el pensamiento súbito. Las dos acepciones suelen ir juntas en Darío. Ya decía el poeta en 1887: “Hagamos de cada idea un cristalización; las letras son los prismas del espléndido cristal”, y en un texto publicado póstumamente: “Evocados por el hombre, [los pensamientos] dejan sus habitáculos, abandonan sus alvéolos, resuenan en el aire”. Como se ve, ha habido un progreso hacia la formulación “musical”, y Darío observa a menudo que la “idea” evocada en una frase poética le da al verso su “melodía ideal” (la autora aduce un ejemplo de *Heraldos*).

Tras los materiales insatisfactorios de la teoría, pasa Erika Lorenz a la práctica de la “música de las ideas” en Darío. El elemento rítmico y el elemento semántico tejen juntos la esencia de todo poema, y en los suyos elabora el poeta un juego de tensiones menores, cada una de las cuales llega a formar una especie de “poema dentro del poema”, para luego disolverse en el conjunto (*Versos de otoño*). Una forma más refinada de esta técnica de tensiones es la que aparece en *Tarde del trópico*, donde Erika Lorenz señala cómo en vez de esas tensiones consecutivas hay otra

que abarca toda la extensión del poema, polarizado en torno a equilibrios de significación abstracta: en este caso las ideas de “arriba” y “abajo”, en correspondencia con los temas de cielo y mar, ingeniosamente vinculados con ecos de imágenes del Apocalipsis. En otro poema —*Libranos, Señor*— la polarización se da entre expresiones de “gravedad” y “ligereza”, vinculadas respectivamente con “lo material” y “lo espiritual”, “lo que comprime” y “lo que desata”.

La obra de madurez de Darío prolonga ciertas tendencias de la “música de ideas”, por medio de la cual el poeta esperaba conseguir cierta fijezza en medio de la vaguedad verbal típica del simbolismo francés, rechazando la evocación meramente sensual como solución insatisfactoria. Erika Lorenz selecciona tres poemas-programa: *Heraldos*, donde se ve la elevación de la palabra a principio poético en sí, que incorpora en un solo núcleo la evocación acústica y la material; *Sonatina*, donde reaparecen formalismo y temporalidad, conectado todo con la expresión por vía semántica; y *Tarde del trópico*, donde el dinamismo de las abstracciones polarizadas constituye por sí solo la “forma mental” del poema.

Este último momento de la evolución poética de Darío conduce directamente al expresionismo (“creacionismo”, “ultraísmo”) por medio del cual el poeta pretende captar lo absoluto, poetizando luego mundos de su propia creación (“La celeste unidad que presupones hará brotar en ti mundos diversos”). Tras los textos ultraístas de menor musicalidad o carentes de ella hay la misma nota de resignación que aparece en los últimos textos de Rubén: resignación ante lo absoluto, ante la imposibilidad de que el poema dependa sólo de su propia potencia o de su propia arquitectura para regularse por sí mismo, de acuerdo con el concepto rubeniano de la “música de las ideas”. Por fin se reconoce que el llevar a cabo una separación entre la armazón de la forma y la idea inmanente es una empresa condenada al fracaso.

Resumiendo: la “música de las ideas” libera de la realidad circundante, postulando la adhesión a una ley íntima, espiritual. “La música del verbo” también es liberadora: libera del contenido intelectual del lenguaje, pero luego vincula la palabra con la *physis* del poema. La primera dirige la mente hacia lo espiritual y lo absoluto; la segunda hacia lo sensual y relativo. Por medio de la “música de las ideas”, lo circundante aprende a ser circundante, y por medio de la “música del verbo” las palabras aprenden a ser palabras. Al proceso de liberación sucede un proceso de acumulación, de aplicación a la ley física y mental del poema.

La “música del verbo” está vinculada con la expresión de lo inmediato, lo que surge del interior, idea que será la bandera del surrealismo. La “música de las ideas” conduce a un absoluto, indistintamente llamado “todo” o “nada”, hallazgo que prestará su fascinación al expresionismo. Un poema hecho de arquitecturas como *Tarde del trópico* anuncia ya un proceso de “deshumanización del arte”, tal como la “locura armoniosa” rubeniana anuncia los “delirios verticales” de los ultraístas. La obra tardía de Rubén contiene *in nuce* los recursos de la poesía hispánica de los años subsiguientes. Erika Lorenz defiende lo que pudiera parecer esteticismo puro, al aseverar —en términos que no son los de Darío, sino los de la época en que ella escribe— que la estética de Rubén refleja la

carencia de raíces en el hombre de nuestro siglo, y al elevar la afinidad del poeta con la música al carácter de clave de un período de la historia.

En su otro libro, sobre el mundo metafórico de la lírica española entre 1936 y 1956, Erika Lorenz se nos muestra como miembro de esa escuela alemana que, en sus exégesis de la poesía de nuestro siglo, se niega a utilizar el fácil recurso de las "ideologías" y se consagra al análisis de imagen y correlato psicológico. Ella, sin embargo, se separa de quienes ven en la lírica moderna poco más que un triunfo del esteticismo puro, una rebeldía negativista frente a la creación como asunto de poesía. Subraya el hecho de que en la lírica española moderna subsisten, como en muy pocas, vestigios de pensamiento arcaico y de ideas comunes a varios sistemas religiosos primitivos. Lo cual no quiere decir que los poetas de 1936 a 1956 hayan hecho algún esfuerzo por impregnarse de primitivismo, sino que les ha bastado con mantenerse fieles a una serie de metáforas cósmicas que se relacionan con las estructuras más secretas y arcanas de la existencia (aquí la autora adapta la terminología de uno de sus maestros, Mircea Eliade), con las experiencias mentales más radicales de la humanidad (aquí la de otro, Gaston Bachelard).

Como todo comentarista de poesía moderna, Erika Lorenz se ve obligada a tomar en cuenta las repercusiones que han tenido sobre la poesía los descubrimientos científicos de las pasadas décadas: temor, en el siglo XIX, de que todo el "misterio" del universo desapareciera, y reconocimiento, en el XX, de que los fenómenos descubiertos por la química o la física modernas son totalmente incapaces de ser asimilados poéticamente debido a su "inobservabilidad", o a su simple impermeabilidad por lo íntimamente humano (descifrarlos no implica emociones). Hay en la actual filosofía de la naturaleza dos tendencias: la de ver la materia como contenido único de la realidad, y la de sentirla como algo incomprendible, algo cuya verdadera índole no puede ser aprehendida —salvo en esquemático bosquejo— ni siquiera por el pensamiento abstracto. De ahí que la meditación del filósofo sobre el mundo tome la forma de un acercamiento "fisiognómico" a sus fenómenos, por medio de las mismas aproximaciones metafóricas de que echa mano el poeta.

El análisis de las poesías de los veinte años elegidos muestra una gran proporción de figuras cosmogónicas: aparecen éstas en las dos terceras partes de las composiciones estudiadas, de españoles residentes en España o emigrados. Para lograr su propósito, Erika Lorenz prescinde de las consideraciones sobre la función estilística o estructural de las imágenes dentro del poema, y se entrega decididamente al análisis temático. La metáfora, el símbolo, la alegoría, la imagen no tienen importancia en su tarea fundamental de comprobar cómo la figura sacada de la meditación sobre lo elemental ha prevalecido sobre sus antecesores —el Sueño de Machado y su generación, las Playas desiertas del Cernuda surrealista, la Salmuera de Neruda y la transmisión de ésta a la poesía española.

Divide así su cosmos en tres regiones de símbolos: el Agua, la Tierra y el Cielo, incluyendo bajo la primera rúbrica la Sangre y la Luna, bajo la segunda la Piedra, el Metal y el Fuego, y bajo la tercera el Aire, la Luz y el Sol. Al frente de cada división del cosmos pone una introducción

en la que esquematiza los conocimientos tradicionales pertinentes. Establece en el primer caso el debido contraste entre la técnica metafórica de un Góngora —atribución de “orejas” a un arroyuelo, de “cabello” a los álamos, etc., procedimiento que se remonta al pensamiento analógico de Platón— y la de los modernos, donde las partes del cuerpo como figura poética son lo que hace inmediato el vínculo con la materia del cosmos. Por otro lado, señala la supervivencia del pensamiento arcaico en las figuras de la Luna de un Jorge Guillén, haciendo ver cómo éste siente aún la tentación precientífica de incluir al hombre y al astro dentro del mismo reino del ser, cuando lo que el hombre moderno suele dar por sentado es que el hombre y el astro obedecen a leyes distintas o ajenas de la naturaleza. (También observa cómo los otros poetas no establecen relaciones entre la Luna y las partes del cuerpo, salvo Aleixandre, que habla significativamente del “brazo muerto” de la luna).

Gran parte del análisis de las figuras telúricas se dedica a la especial reverencia que Jorge Guillén siente por *el ser*. Algunos comentaristas anteriores han cometido la lamentable equivocación de vincular esto con el “vitalismo”, vía de escape para tanto lirismo —y tanta “crítica”— en nuestro siglo. Lo que Guillén celebra es la materia, acaso en su momento de tomar forma, de llegar a ser perceptible (“las santas cosas”), y poetiza un orden portador de sentido en el universo: las epifanías de “la realidad, el verdadero misterio” (Casalduero). Guillén reconoce la Tierra como punto intermedio, lugar privilegiado donde lo divino se patentiza, según las tradiciones religiosas. (Aquí hay que señalar la concepción inversa de Aleixandre: la Tierra es, en esencia, ajena a nosotros).

La autora incluye un capítulo sobre la “poesía social” de 1936-1956, y compara su mensaje con el de Heisenberg: “Por primera vez en la historia el hombre se enfrenta sólo al hombre; no tiene más adversario ni más aliado. . . Los cambios operados en los fundamentos de la ciencia física moderna acaso hayan de ser vistos como síntoma de oscilaciones que ocurren en la profundidad de nuestro ser y que en varios puntos asoman a la superficie”. Y la autora se pregunta si la lírica moderna española no será uno de esos puntos.

En conexión con el Cielo estudia las figuras del Viento y el Toro en Rafael Morales y Rafael Alberti. En la mente primitiva, el símbolo del Viento suele agrupar intuiciones de interioridad humana y de reverencia hacia el cielo, las cuales prevalecen de manera impresionante en los textos estudiados. Otra asociación de importancia es la de la Luz con la corporeidad, ya que ambas, según la autora, son portadoras de la vitalidad. La Luz es también portadora de la forma, pues nos deja intuir la solidez de los objetos —idea predilecta de Guillén, el cual, una vez más, recurre inconscientemente a la metafísica medieval, en este caso la de la Luz. Aquí la autora se permite una excursión en el terreno de la pintura, distinguiendo las dos luces de un pintor medieval: la del nimbo del santo, luz corporal, y la que aparece como entrando en la escena pintada —intuición, ésta, que se perdió en la Renacimiento. Algo parecido pasa con la Luz en correlación *poética* con la figura humana: cuando Aleixandre funde lo erótico y lo metafísicamente radiante (“muchachas de insinuado escorzo lúcido”), está renovando, sin saberlo, una vieja tradición.

Así, pues, según Erika Lorenz, los símbolos vigentes en los albores de la humanidad viven intensamente en la lírica española moderna, y con una vida, además, sistemática y colectiva. Repetidas veces se dan los grupos Piedra y Tierra, Viento y Cielo, Oscuridad y Agua en toda su prístina pureza cuando el poeta quiere expresar lo intuitivo. Son, sin embargo, el campo de la inteligencia discursiva, no de lo "irracional", y aparecen en poetas cuyas tendencias son opuestas, como Guillén y Aleixandre (a pesar de que ellos han tomado sus simbolismos de muy distintas esferas).

Como contraste con este mundo coherente de simbolismos se intuye el de la nada. Pero esta vez no hay supervivencia arcaica: no se trata del caos del pensamiento primitivo, sino del vacío que acecha tras cada símbolo sólido al paso que la física moderna se va incorporando el fenómeno cósmico.

La mitología habla del cosmos, mientras que el pensamiento poético moderno prefiere sentir desde cerca al ser humano, al individuo. De ahí dos tendencias: la de Guillén, que humaniza al cosmos, y la de Aleixandre, que "elementaliza" al ser humano, en ambos casos para re-encontrar un concepto comprensible del universo; y como "la poesía es comunicación", acercarse a lo humanamente comprensible trae consigo una constatación del carácter *ajeno* de la naturaleza. Así el cuerpo humano llega a ser fuente de toda correlación: es cosa material o fenómeno biológico, ciertamente, pero la moderna lírica española prefiere insistir en su aspecto trascendente y ensalzar así su significación: *Anthropo-Kosmos*, lugar en que radican los símbolos de la materia. Como los símbolos cósmicos son ahora en mucho mayor medida simples signos, el recorrido no conduce desde el fenómeno observado (el "Niágara", o lo que sea) hacia el sentido imaginado como intrínseco, sino desde el sentido hacia el fenómeno natural adscrito, por correlación, a su respectivo ámbito expresivo. Y así, siendo la lírica una expresión de lo íntimamente humano, hay que examinar qué es lo que quiere decir todo este movimiento poético. Parece ser no tanto una reacción "democrática" o de repudio de los adelantos técnicos cuando un resucitar del sentido bíblico y primitivo de lo corpóreo, al mismo tiempo que la conciencia de una vanidad infinita de lo terrestre. En esta confrontación de los poetas españoles con la Nada, Leopoldo Panero y su generación dan la mano, a través de los siglos, a San Juan de la Cruz.

El lector del libro de Erika Lorenz tiene que sentirse abrumado por la uniformidad de la poesía allí estudiada, aunque acepte la aseveración de la autora de que los textos aquí escogidos fueron todo lo que ella pudo conseguir. Sorprende la compacta monotonía de toda una generación, y se ve claramente que muchos textos son obra de versificadores menos notables por su talento que por su instinto de solidaridad con su generación. Los poetas "amargados" quizá estén representados en la selección, pero el lector que no esté muy al tanto de las cosas se quedará sin saber que hay mejor *lirismo* en ciertos poetas que la autora ha ignorado, los de estilo *cocasse* y que aborrecen la altisonancia mayoritaria, como Miguel Labordeta, entre otros. Todas estas metáforas cósmicas ¿no están algo fuera de lugar en la poesía lírica? ¿No piden acaso un marco de "poesía pública" del estilo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*?

Se puede establecer un contraste entre los dos libros de Erika Lorenz aquí reseñados. El método seguido en el primero, consistente en un escrutinio de textos completos de Rubén Darío, es el que convence al lector. La técnica —apenas cabe hablar de método— de espigar en una muchedumbre de textos sólo aquellos fragmentos que hacen al caso, prescindiendo de lo ajeno al argumento, pronto despierta sospechas en el lector acerca del argumento mismo, por muy respaldado que esté en autoridades acreditadas de nuestra época.

ALAN SOONS

University of the West Indies.

JOAN COROMINAS, *Correspondance entre Miguel de Unamuno et Pere Corominas*. Féret, Bordeaux, 1960; 88 pp. (Sobretiro de *BHi*, t. 61, pp. 386-436, y t. 62, pp. 43-77).

Uno de los aspectos más interesantes de Unamuno es la facilidad con que se entrega a las confesiones íntimas en su epistolario. Sus cartas a Maragall, a Warner Fite, a Clarín, a Ilundáin, entre otras, nos revelan muchos y muy significativos matices de su psicología. Unamuno fue un escritor infatigable y sincero, y no hubo detalle de su vida que no confiara a sus amigos. A sus cartas a Ilundáin y Maragall, ya conocidas, hay que agregar ahora esta correspondencia con Pedro Corominas, documento tan valioso como esos dos para enjuiciar y estudiar la famosa crisis de 1897, el año en que la vida espiritual de don Miguel sigue otro curso, que no abandonará hasta su muerte. Aunque faltan las cartas de Unamuno de 1896 a 1899, no resulta difícil recomponerlas, dadas las precisas observaciones que hace Corominas en sus respuestas. Es de un valor incalculable también la reimpresión de la nota necrológica que escribió Corominas en 1936. Como señala el editor de la correspondencia (hijo de Pedro Corominas), esta nota se redactó teniendo a la vista la carta clave de 1897.

El epistolario que aquí se recoge va desde 1896 a 1934: treinta y ocho años de amistad, de intercambio de ideas y preocupaciones. Al principio la correspondencia es asidua; después, poco a poco se van espaciando las cartas, aunque nunca hay un silencio total. De los dos amigos, posiblemente sea Corominas el más abierto: sentimos en él una auténtica preocupación por el hombre y por los problemas sociales, y una profunda admiración hacia el gran vasco, que poco a poco sentimos disminuir, o manifestarse en tono de menor idealización. Los juicios de Corominas sobre las obras unamunianas son muy acertados y justos, y muchos de ellos podrían ser suscritos por una unamunista de hoy, por ejemplo el análisis de *Paz en la guerra* (carta del 18 de febrero de 1897). Es él, además, el primero en definir con precisión la paradoja unamuniana: “. . . la paradoja no es sólo una figura retórica, sino algo más, pues, dado que los contrarios se explican mutuamente, puede ser un método para poner en claro muchas verdades”.

Pero hay, además, los juicios sobre el propio Unamuno: así la carta del 6 de abril de 1899, donde Corominas nos sorprende interpretando