

Obra, por lo tanto, de utilidad para las personas que deseen alcanzar una visión amplia de lo que Vargas Llosa nos ha entregado hasta el momento e interesante para los lectores entusiastas que buscan en la literatura momentos y situaciones humanas comprensibles por su universalidad emotiva.

JOSÉ PROMIS OJEDA

RAFAEL FERRERES: LOS LIMITES DEL MODERNISMO Y DEL 98.  
Madrid, Taurus Ediciones, 1964. 186 págs.

Rafael Ferreres nos presenta en este volumen una serie de artículos relacionados todos, en mayor o menor grado, con los dos hechos literarios aludidos en el título o sus protagonistas. En el primero de ellos, *Los límites del modernismo y la generación del 98*, inicia su exposición actualizando los testimonios de Salinas, Laín Entralgo, Díaz Plaja y Dámaso Alonso sobre el Modernismo y el 98, sus posiciones personales y sus esfuerzos por delimitar a los miembros de cada uno. Ferreres, a lo largo de varios de sus ensayos, tratará de comprobar la injustificada división tradicional entre Modernismo y 98, llegando incluso, como veremos, a negar la existencia de este grupo. Por el momento, se dedicará a borrar límites. Consecuente con su posición descubre en ellos —tomando a Baroja, Antonio Machado y Azorín como “representantes indiscutibles del 98” y Darío y Manuel Machado, del Modernismo— preocupaciones semejantes. Para todos, por ejemplo, París es una meta, un anhelo. Los noventayochistas “llegan a vivir y a saborear París” a la vez que Castilla está presente en Darío y Manuel Machado. No sólo esto. Por sobre Castilla o París, hay otro paisaje: el natal, “que sienten con intensidad mayor, o por lo menos con mucho más afecto”.

Todos los del 98, dirá Ferreres, conocen el francés y admiran a Verlaine y a su discípulo americano, Darío, por lo que el ensayista se pregunta: ¿No será Darío el caudillo espiritual del 98?, hipótesis verificable, a su modo de ver, gracias a testimonios de Azorín, Manuel y Antonio Machado y el mismo Unamuno (*¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!*). El mismo Antonio Machado se apartará de los poetas rubenianos sin talento, no del nicaragüense, cuando dice: ... *mas no amo los afeites de la actual cosmética, / ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar*. Baroja es el único que no admira a Darío, pero sí a su maestro, Verlaine y, por tanto, al sentir su influencia, recibirá indirectamente la de aquél.

Sin embargo, el esfuerzo de Ferreres para comprobar su teoría falla desde el momento en que olvida a los “representantes indiscutibles” del 98 y alude a palabras de Unamuno, que no pertenecería al grupo, y a Manuel Machado, netamente modernista o, mejor dicho, parnasiano modernista. De los tres indiscutibles, Baroja no admira a Darío —como el

mismo Ferreres reconoce— de modo que sólo quedan Azorín y el mayor de los Machado. Respecto a éste, ya conocemos su credo poético, en el cual verdaderamente no se refiere a la poesía rubeniana, sino a la modernista y, respecto a Azorín, difícil es, en verdad, obtener un juicio definitivo, como también se verá obligado a reconocer Ferreres en su siguiente ensayo.

A continuación, Ferreres alude a la semejanza de vocabulario y temática (esta última, como de pasada) perceptible en modernistas y noventayochistas —apoyándose en Hans Jeschke (*La Generación de 1898 en España*) y en el *Index du Vocabulaire du Symbolisme*, de Pierre Guiraud—, comprensible por la influencia que sobre Europa en general ejercieron Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. A todos estos escritores, concluye finalmente Ferreres, es decir, modernistas y noventayochistas, conviene la definición de Manuel Machado: “El modernismo... no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter principalmente formal, pero relativa, no sólo a la forma externa, sino interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía”.

El problema sería estudiar si verdaderamente se cumple la afirmación última de Machado.

*La mujer y la melancolía en los modernistas* es otro ensayo de este libro que en realidad nada nuevo aporta a los estudios del Modernismo. Hablando acerca de *Azul* y los objetivos que el autor se propuso: escribir cosas “bellas y raras”, precisamente uno de los peros que encuentra Valera en su comentario, Ferreres anota que la voz del nicaragüense lanzó un nuevo y apasionado grito erótico a la literatura española. Desde este momento, el erotismo se convertirá en *leit motiv* de su poesía. De igual forma, la descripción de la mujer ideal, fiel reflejo de sus ansias eróticas, será preocupación constante de todos los modernistas. En este sentido, las estrofas de *Invernal (Azul)* presentan un tipo femenino que con distintos matices “encontramos en Manuel Machado, en Francisco Villaespesa, en Azorín, en Valle-Inclán. “Serán sus rasgos siempre de una sexualidad primaria, unidos a otros de tipo espiritual teñidos por la actitud apasionada del poeta. Su carne se transformará en algo divino, conformándose así un motivo sacrílego corriente en cualquier modernista. Otros rasgos sensoriales serán tomados de los arquetipos renacentistas: cuello, manos y piel, en general. Lo importante, según Ferreres, es la obsesión de Darío por las bocas rojas, que “abre a la poesía española un acusado erotismo, arrebatado de sexualidad como hacía siglos no se conocía en la lírica castellana”.

Ciertamente, este desborde pasional conmueve a los lectores de Bécquer y los últimos románticos. No todos los poetas españoles se atreven a seguirlo. Más que otros, anota Ferreres, son las poetisas hispanoamericanas las que harán de este motivo el único de su poesía.

Concluye Ferreres que la vertiente del amor erótico llega a Darío a través de Verlaine y Baudelaire, cosa que no es tampoco nada nuevo en literatura y que cualquier lector de *Fiestas Galantes* o *Las Flores del Mal* puede descubrir por sí solo.

El erotismo verlainiano no sólo se da en Darío. El mismo Baroja, y esto lo pasa por alto Ferreres, pese a sus intentos de identificar Modernismo y 98, parece entregarlo, en un pasaje muy significativo de *Camino de Perfección*: hablando de Laura, dice el narrador: "Cuando sus palabras no llegaban a enloquecer a Fernando, ponía sobre su hombro un gato de Angora blanco, muy manso, que tenían, y allí lo acariciaba como si fuera un niño: ¡Pobrecito! ¡pobrecito!, y sus palabras tenían entonaciones tan brutalmente lujuriosas que a Fernando le hacían perder la cabeza y lloraba de rabia y de furor". A cualquier lector atento llega el recuerdo de *Mujer y Gata*, poema que aparece en los *Caprichos*, de Verlaine. La situación es idéntica; la forma emotiva de expresión, distinta.

El presentarse a sí mismos como poetas decadentes y malditos, queda desmentido por la vida misma de los modernistas. Su mismo anacronismo, dirá Ferreres, es verdad en Darío, no en la vida de A. Machado y ni siquiera aparece en Juan Ramón Jiménez. Por lo tanto, inferimos, existe un acercamiento extraliterario, en cuanto a la vida, de modernistas y noventayochistas.

La melancolía, motivo dominante modernista y "de los que pasan por escritores del 98" no sólo fue un estado de alma, sino que residió también en las cosas. Esta palabra, que une a todos estos escritores, estará presente en maestros y discípulos porque fue "palabra clave que venía muy bien para calificar un sentimiento y, por fortuna para los que sudan las consonancias, les ofrecía una rima fácil".

En los artículos precedentes, Ferreres ha pretendido terminar definitivamente con el concepto de Generación del 98 como algo aparte del Modernismo. Ahora, en su artículo *Un aspecto de la crítica literaria de la llamada Generación del 98* afirmará que lo único que sirve de lazo de unión a sus componentes será "una plural actitud ante el problema que 1898, con la pérdida del Imperio colonial, preocupó a todos los españoles, jóvenes, maduros y viejos". Si actitud política y literaria se identificasen, termina diciendo el ensayista, existiría la Generación del 98. Y, decimos nosotros, como Ferreres no la identifica, niega su existencia. Además, ha advertido, no existen en la que ya podemos llamar "inexistente generación" los juicios de disentimiento contra la generación anterior y, a la vez, el anquilosamiento de ésta.

Sin embargo, las argumentaciones de Ferreres no logran plenamente su objetivo, sobre todo porque falta documentarlas mejor. En ocasiones, no existe el testimonio directo del escritor aludido y otros no nos entre-

gan las actitudes personales que Ferreres postula, como en el caso de la crítica de Azorín y Baroja hacia Galdós. Por otra parte, el problema presentado por Ferreres es tan complejo que, en repetidas ocasiones, como lo hemos advertido antes, hace hablar a escritores que ha excluido del grupo generacional o sobre los cuales no hay una actitud definida acerca de su posición literaria.

Un estudio interesante que se presta a mucha polémica es *Sobre la interpretación de un poema de Antonio Machado*. El análisis que Bousoño entrega del poema xxxii de *Soledades, Galerías y otros poemas* merece duras críticas de Ferreres: "...es la poesía más impersonal de todas las de Antonio Machado" y agrega: "Creo ver en este poema de Antonio Machado bastantes características de la escuela parnasiana: precisión, exactitud y orden de las imágenes, visión nítida, sentido de la forma, empleo de palabras cultas, impersonalidad, ninguna intención de expresar ideas ni (me atrevo, en contra del parecer de Bousoño) símbolos. No hay evocación desde el momento en que nos habla en presente, en que nos describe lo que está viendo y plasmando para siempre". Las únicas excepciones, es decir, los dos únicos elementos que conducen a la emoción en este poema son el situar el paisaje en el silencio absoluto del crepúsculo, cosa que, "sin servirse de la emoción, nos puede llevar al ensueño, al entornar los ojos" y el Cupido que sueña porque "Machado le ha dado alma al hijo de Venus".

Mediante la comparación de este poema con otros del mismo autor, Ferreres descubre que luz *morada* equivale a luz lunar; la voz *ascuas mortecinas* las emplea Machado no con sentido fúnebre, sino con la mansa alegría que produce el advenimiento de la hora de la ilusión, la noche; *humo* no se asocia a *negrura*, como cree Bousoño, sino a tonalidades blancas o verdes; *cipreses* no evoca muerte porque Machado los considera, en otras ocasiones, árboles de jardín; el *sueño* no es quietud, sino actividad; se usa la expresión *agua muerta* porque a Machado le molesta el ruido del fluir del agua, etc... Además, Ferreres postula la influencia parnasiana dado que el poema fue compuesto hacia 1903, fecha en que Darío y los poetas franceses pesan en la creación del autor.

En este punto nos permitimos disentir con el autor cuya obra reseñamos. A nuestro modo de ver, Ferreres parte de una base errada cuando analiza los términos del poema mediante actualizaciones de otras realidades líricas. El método comparado que se aplica a una obra poética permite descubrir elementos objetivos estructurales, como motivos, preferencias temáticas, rasgos de estilo, etc..., pero es incapaz de aprehender el "alma" singular y, por lo mismo, distinta, que alienta en un mismo motivo presentado en dos o más poemas diferentes. En forma específica, Ferreres aparenta ignorar que —emotivamente— cada poema constituye una realidad en sí mismo, finita y perfecta, cuyo senti-

do último debe buscarse en su propio mundo sin sobrepasar sus límites. Sus palabras, por lo mismo, no pueden ser "explicadas" ni mucho menos analizadas por comparación con otros poemas que son, a su vez, mundos totalmente apartes. Para terminar: la "palabra lírica" no tiene valor como concepto universal; su mensaje, su contenido, está en ella misma y donde ella está. No hay que buscarlo en otros ámbitos.

Creemos, pues, que en este caso el análisis de Bousoño ha logrado salir incólume: él y Ferreres se mueven a distinto nivel y, por lo mismo, no se tocan.

El libro se completa con otros estudios tales como *Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío, Un retrato desconocido de Unamuno y una anécdota, Pío Baroja, crítico literario* (en verdad, más que a otra cosa, Baroja se presenta a sí mismo a través de su crítica), *La poesía de Miguel de Unamuno, Sobre la generación poética de 1927, Etapas de la poesía de Antonio Machado* y otros que no podremos analizar aquí para no prolongar demasiado estas notas. Todos ellos en general muestran a su autor grandemente capacitado en la investigación de documentos, no así como crítico intuitivo. La obra de Rafael Ferreres es interesante porque actualiza, en forma sistemática y ordenada, problemas literarios que pese a sus esfuerzos quedarán sin solución, no debido a incapacidad del tratadista, sino por su profunda complejidad, como lo prueba el hecho que Ferreres incurra a veces en indecisiones y equívocos en cuanto al nivel literario o extraliterario en que se desenvuelve.

Por otra parte, muchos de los temas aquí presentados nos eran ya conocidos, pero nunca está de más un nuevo enfrentamiento a ellos. Tenemos, por tanto, un nuevo estudio que enriquece la enorme bibliografía que sobre Modernismo y Generación del 98 se ha escrito y se seguirá escribiendo.

JOSÉ PROMIS OJEDA

ARNOLD WESKER: THE FOUR SEASONS, Jonathan Cape, London, 1966.

Hasta ahora todas las obras de este joven dramaturgo inglés ofrecían una temática que las relacionaba íntimamente y que se basaba en un idealismo político muy personal. En ellas se advierte un deseo de llegar al hombre, al rico y al pobre, para despertarlo de su indiferencia social y hacer que asuma una actitud íntegra frente al arte, la cultura y la política.