



Gonzalo Sobejano

La obra crítica de Joaquín Casalduero

University of Pittsburgh. Pittsburgh, Pennsylvania

La crítica literaria de investigación e interpretación cuenta en la España contemporánea, gracias sobre todo al magisterio de Menéndez Pidal y de Ortega y Gasset, con una pléyade insigne de ejecutantes: Américo Castro, José F. Montesinos, Pedro Salinas, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Joaquín Casalduero, Rafael Lapesa; los cuales van citados aquí por orden de edad profesional y reducidos a siete no para que compongan la pléyade exacta, sino porque ellos son los críticos más distinguidos, aunque por fortuna haya otros de obra respetabilísima. Además de haber participado de algún modo en los beneficios de aquel doble magisterio, poseen tales críticos otras notas comunes: su formación universal, el alto nivel de sus trabajos, la docencia dentro y fuera de España, una fecundidad a prueba de tiempo y de ausencias, la calidad literaria de su prosa. Tan evidentes como estos rasgos comunes son los diferenciales: Américo Castro, inicialmente filólogo e historiador de las ideas, debe la mayor irradiación a sus labores últimas como intérprete del existir histórico de los españoles. Montesinos sobresale particularmente en la elucidación histórico-sociológica de la narrativa española del siglo XIX. Pedro

Salinas alcanzó superiores aciertos estudiando los temas vitales de Jorge Manrique y de Rubén Darío. Coincidentes los tres en sabiduría lingüística, Amado Alonso se aplicó en especial a analizar la prosa y la lírica contemporánea; Dámaso Alonso consagra sus más felices desvelos a Góngora y a la poesía de los siglos XVI y XVII, y Rafael Lapesa los suyos a la de los siglos XV y XVI. Joaquín Casaldueiro, en fin, ni principalmente historiador como Castro y Montesinos, ni cultivador de la estilística del lenguaje como los tres que acabo de citar, a quien más se asemeja es a Salinas; pero su crítica, aunque muy atenta también a los temas, se singulariza por la consideración dedicada a las formas, no a las elocutivas, sino a las compositivas (ritmos, tonos, núcleos, partes menores y mayores de la totalidad estructural).

Si la obra literaria puede definirse como el resultado artístico que desde una actitud revela un contenido en una estructura a través del lenguaje, los elementos integrantes -y siempre integrados- de toda obra literaria serían, dada la suficiencia estética, esos cuatro: actitud, contenido, estructura y lenguaje. Pero, aunque inseparables, estos cuatro elementos pueden ser vistos por el sujeto -en este caso, por el crítico- con más o menos relieve, y del relieve mayor otorgado a uno de dichos elementos puede desprenderse una clasificación de los métodos de estudio de la literatura. Si se realza el valor de la actitud, el método podrá ser psicológico o sociológico (e histórico si la psicología o la sociología se investigan a lo largo de los tiempos: biografía, generaciones, épocas, pueblos, concepciones del mundo). Aquí puede inscribirse a Américo Castro y a Montesinos. Si es el valor del contenido lo que se acentúa, podrá ser el método ya arquetípico, ya temático (e histórico si los arquetipos y mitos, o bien las ideas, problemas, temas y motivos merecen examen diacrónico: topología, historia del pensamiento). A esta orientación responde Pedro Salinas. Puede darse importancia superior a la estructura, en cuyo caso cabe distinguir un método fenomenológico que describe la disposición constitutiva de toda obra, y otro morfológico que analiza la composición formal de las obras (más otro histórico, si a través de las épocas se indaga: morfología de la cultura, sistemas de vigencias relevándose en el transcurso de la historia). Joaquín Casaldueiro es el ejemplo más adelantado en esta línea. Finalmente, cuando el lenguaje es el elemento primariamente estudiado, o bien se emplea un método estilístico que procede del significado al significante o de éste a aquél, o bien un método estructuralista que reconoce y conexiona los niveles fónico, morfológico, sintáctico, semántico y poético (y se hará historia de la lengua literaria cuando se registre el desarrollo de los estilos y estructuras de esa lengua). Amado Alonso, Dámaso Alonso y Rafael Lapesa operan dentro de este sector. Como el lector comprenderá, las referencias nominales tocan solamente a la crítica española entre los límites que a la finalidad de estas páginas importan, y huelga notar que se trata de las tendencias principales de cada método, no de la reducción de éste a un procedimiento único. En cualquier caso, es muy satisfactorio comprobar que tan contados críticos, apenas apartados por cortos trechos de edad, hayan podido producir resultados tan varios como excelentes.

Actitud y contenido constituyen -si se admite, al menos provisionalmente, una distinción tan desprestigiada como inevitable- el fondo de la obra

literaria, mientras la estructura y el lenguaje representan su forma. Fácilmente se reconocerá que Américo Castro con su crítica vital-existencial, Montesinos con la suya biográfica y psicosociológica, y Salinas con la suya temática, han trabajado más en la primera órbita, en tanto que la estilística estructural de Casaldueiro y la lingüística de los Alonso y de Lapesa concierne en primer plano a la forma.

En otra parte se propusieron como conceptos rectores que sucesivamente han inspirado la actividad espiritual de los españoles desde fines del siglo pasado hasta nuestros días, las siguientes parejas: Historia y Vida (en Unamuno, Azorín, Menéndez Pidal...), Vida y Razón (en Ortega, Castro...), Razón y Forma (Salinas, Amado Alonso, Casaldueiro...), Forma y Existencia (Dámaso Alonso, Castro, Laín Entralgo...), Existencia y Sociedad (crítica más joven de los años 50 a 60), y acaso los conceptos vigentes en la hora actual sean Sociedad y Estructura, entendiendo por estructura no ya la figura aprehendida y gozada, sino el complejo de relaciones donde el hombre, sintiendo amenazados sus privilegios, se busca a sí en el contexto general. Pues bien, dentro de este esquema de atracciones predominantes, la crítica literaria de Joaquín Casaldueiro, con todas las modulaciones requeridas por un espíritu siempre despierto a los signos de su tiempo, corresponde mayormente al momento de auge del binomio Razón y Forma: razón vital, forma artística.

El título Sentido y forma de... que Casaldueiro ha puesto a todos sus libros sobre Cervantes y a varios de sus artículos acerca de obras dramáticas cimeras, ¿no está confesando su preocupación capital por hallar el significado de una forma y, sobre todo, por identificar escrupulosamente esa forma a fin de penetrar en ella con la razón y el instinto, con el sentimiento y la sensibilidad, en plenaria abertura?

Sentido: es decir, comprensión clara y distinta del significado profundo y del valor simbólico emitidos por el artista, en una época y espacio humano determinados, a través de la forma de su obra. Forma: es decir, intuición y descripción de la totalidad mediante la relación de las partes entre sí y en función del conjunto.

El estímulo de dos pensadores tan fecundos como Ortega (perspectivismo, fenomenología) y D'Ors (morfología de la cultura, «las ideas y las formas») parece rastreable en la constitución del método crítico de Casaldueiro, y en él han debido de influir otras corrientes teóricas que, muy vivas en sus años de aprendizaje y maduración, no quedaron en modas pasajeras, sino que se han incorporado al tesoro cultural de todo intérprete, experimentando, algunas, las más actuales revivencias: la tipología de Wölfflin a través de sus conceptos fundamentales de historia del arte, la estética idealista de Vossler, el sistema de aclaración recíproca de las artes propugnado entre otros por Oskar Walzel, la estilística de Leo Spitzer que arranca de los detalles más peculiares de la obra para avanzar hacia unidades cada vez mayores en busca del sentido simbólico total; y, además, el formalismo eslavo, el «new criticism» americano (que no puede ser ajeno a quien por tantos años enseña en Estados Unidos) y, sobre todo, el Cubismo con su prelación de la forma sobre la materia y su ansia de totalidad e integración.

Pero aquí no se trata de descubrir las raíces de la metodología de un crítico ni de especular sobre las coordenadas históricas en las que

aquella pueda situarse. Para orientación baste lo aludido. En ocasión como la presente parece más indicado destacar qué debe la historiografía literaria a la labor de Joaquín Casaldüero, qué lección nos proporciona su modo de entender la crítica y qué ejemplo nos brinda su estilo de pensar, de escribir y de ser.

- I -

Casaldüero ha dedicado estudios de varias proporciones a obras de todas las épocas, desde el Cantar de Mio Cid hasta el Cántico de Jorge Guillén o tal película de Luis Buñuel. Sin embargo, las zonas en que ha concentrado con más frecuencia y hondura sus esfuerzos han sido el siglo XVII (Cervantes, la Comedia), el XIX (Espronceda, Rivas, Bécquer, Galdós, Ganivet) y el XX (Valle-Inclán, Miró, Guillén).

Ver en su integridad «ya sea una obra única, ya sea la obra total de un autor, ya sea el conjunto indivisible de una época» (Estudios de lit. esp., p. 93) fue su propósito casi desde el comienzo mismo de su actividad; propósito que se dibuja ya en tempranos ensayos sobre Ganivet (1931, 1934) y sobre las Rimas de Bécquer (1935), que alumbra las variaciones de época en torno a un mismo tema en el primer libro (Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español, 1938) y que es puesto en práctica de la manera más consecuente e inquebrantable en todos los trabajos publicados desde entonces.

Ese libro sobre Don Juan, que abre el compás desde el Barroco de Tirso de Molina hasta el Romanticismo sentimental de Zorrilla, anunciando así el interés primario del crítico en las áreas ya dichas, contiene en esbozo todos los caracteres de su ejercicio interpretativo: el análisis penetrantemente descriptivo de cada obra en sus formas parciales y en su total armonía, la definición del sentido de esas formas a la luz de la comparación con obras de distintas artes, la síntesis de los rasgos que en pensamiento y estilo marcan cada época, la sutil percepción de aquellos elementos variantes que modifican la estructura general, la sobriedad y casi eliminación del aparato bibliográfico, el rechazo de la crítica viciada por prejuicios (sean religiosos, nacionalistas, personalistas o tradicionalistas), la aversión al positivismo engeguedado en detalles extrínsecos a la obra; pero, además, esta monografía, de madurez ya pasmosa, representa, en efecto, una utilísima «contribución» no sólo por la muy certera definición de El burlador de Tirso como plasmación dramática del conflicto entre lo temporal y lo eterno, la realidad y el espíritu, sino por la precisión con que se demuestra su diferencia respecto al cariz más lógico y explicativo del Tan largo me lo fiáis, los desplazamientos y transformaciones del tema de Don Juan a través de autores franceses, el tratamiento racionalista de Zamora, y el sentimental y burgués de Zorrilla.

Merece la pena reparar en este primer libro de Casaldüero porque es el menos accesible, editado sólo una vez y en colección norteamericana de monografías universitarias; pero también porque muestra, junto a su solidez, ese acento irruptivo del crítico que tiene mucho y nuevo que

decir, y se atreve a decirlo. Es probable, con todo, que este estudio gustase menos a su autor que los ulteriores: nunca volvió a dedicar otro, de amplias medidas, al examen de las variaciones sobre un tema, relegando los comentarios sobre esto a secundario papel de acompañamiento dentro de sus nuevas monografías, las cuales versaron en adelante sobre la obra total de un autor o sobre una obra o grupo de obras, nunca sobre un tema en distintas épocas o sobre una época a través de distintos temas. Como todo el mundo sabe, *Vida y obra de Galdós* (1943), segundo libro de Casaldueiro, publicado en el centenario del nacimiento del novelista, vino a ser, y no ha dejado de ser, el primer estudio que abarca la totalidad de la producción galdosiana desde el punto de vista de su unidad y despliegue, y aunque tanto se ha escrito después sobre Galdós, nadie ha logrado una visión tan abarcadora, una inspección tan sagaz del proceso formativo ni tan experto reconocimiento de las relaciones entre las obras, las etapas, los ritmos de creación y los géneros. La clasificación de las obras de Galdós, partiendo de la unidad de todas ellas, se basa en el interno desenvolvimiento y en las ideas rectoras, respeta la sucesión cronológica y desemboca en una agrupación orgánica: de la Historia y la Abstracción, a través del Naturalismo y del conflicto Materia-Espíritu, pasando por el Espiritualismo y la Libertad, hacia la Mitología y la Extratemporalidad. Los lectores de este libro, que tienen que haber sido muy numerosos a juzgar por las varias ediciones alcanzadas, han podido aprender en él a admirar nuevamente al escritor sobre quien dos y tres generaciones habían hecho recaer aristocráticos menosprecios. Para infundir esa admiración, Casaldueiro hubo primero de sentirla y razonarla, explicándola no sólo por datos estéticos, sino también por cualidades éticas intencionales, ya que este libro, quizá más que ninguno del autor, transparenta en su enjundioso texto (resultado de una deliberada compresión de centenares de páginas) la devoción de Casaldueiro a la conducta del escritor, a los valores morales y pedagógicos (de pedagogía patriótica) que sostienen la obra.

Si Casaldueiro fue el primero en proporcionar a los españoles el breviario que necesitaban para entender derechamente a Galdós, también ha sido el primero (esta condición de primero es más importante de lo que él mismo cree) en analizar la forma y sintetizar el sentido de cada una de las obras de Cervantes, el primero en explorar por completo el *Cántico de Guillén*, el primero en dedicar a Espronceda y su mayor poema libros al fin dignos de tan gran lírico y de tan malentendida obra, el primero en reconocer a Gabriel Miró su categoría de novelista (regateada asimismo por dos o tres generaciones) y el primero en caracterizar la estructura de la comedia del Siglo de Oro de modo que puedan reconocerse con nitidez sus hábitos constitutivos. Esto quiere decir que ha hecho verdadera labor de adelantado en muchos campos, sin imitar a nadie, talando lugares comunes y rompiendo criterios petrificados.

Lo notable del caso es que toda esta actividad, tan renovadora en la evaluación de obras y autores como en los procedimientos, haya ido desarrollándose tranquilamente, no inadvertida, pero más eludida o silenciada que expuesta a los vapores de la propaganda o al tronido de la polémica.

Los libros sobre Cervantes (*Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*),

1943; S. y f. de «Los trabajos de Persiles y Sigismundo», 1947; S. y f. del «Quijote», 1949; S. y f. del teatro de Cervantes, 1951, a los que pronto habrá que agregar S. y f. de «La Galatea») componen sin duda el monumento exegetico más alto y de mayor capacidad de perduración que hasta ahora haya merecido la obra cervantina. ¿Quién había estudiado las Novelas Ejemplares, antes de Casaldueiro, como un todo y no como mera encuadernación de historias sueltas, y valorado el sentido y la forma del conjunto en cada parte componente y en su totalidad, descubriendo el idealismo general de las Novelas frente a las distinciones rutinarias (novelas idealistas, novelas realistas) derivadas del costumbrismo siglo XIX? ¿Quién había comprendido, antes que él, el entrelace simbólico de los cuatro libros del Persiles, viendo en esta obra, como en las Novelas Ejemplares, el empeño de Cervantes en crear el ideal de virtud de su propia época dentro de la vida social? ¿Quién había distinguido con exactitud y amplitud el sentido, los temas y la composición del Quijote de 1605, del sentido, temas y composición del Quijote de 1615, tan otros que no forman dos partes de una obra, sino dos obras diferentes, la primera centrada en el conflicto personal de Cervantes entre pasado y presente, la segunda en la experiencia dolorosa y engañadora de la vida social del presente? ¿Quién, como Casaldueiro, había intentado puntualizar la calidad auténtica del teatro cervantino, su pertenencia a la dramaturgia pre-lopiana, las afinidades y diversidades entre las piezas no meramente juntadas, sino reunidas en volumen? Estos estudios sobre Cervantes, todos originales (no caprichosos) y decisivos (no sensacionalistas) se reeditan y se leen, y hoy parece como si la orgánica unidad de las Novelas y del Persiles, o la distinción entre los dos Quijotes fuesen verdades trilladas, cuando en rigor son averiguaciones obtenidas por Casaldueiro a fuerza de penetración intelectual y de paciente pulsación de tonos y ritmos, formas e interrelaciones, instancias tan difíciles de captar por el lector no avezado. Cuando el estudio sobre La Galatea salga a luz, bien haría el editor que compilase todas estas monografías de Casaldueiro en un solo tomo, el cual vendría a ser el más rico devocionario, la más luminosa guía para la lectura de las obras completas de Cervantes.

Jorge Guillén: Cántico (1946); la segunda edición (abarca los cuatro estados), Cántico de Jorge Guillén (1953), representa el más completo y acabado análisis de aquella obra, tan comentada después por otros, y posee a mi juicio singular importancia, no sólo por la explicación de la hechura de Cántico («La composición de Cántico es la de la rosa» dice la línea final del opulento estudio), sino porque aquí Casaldueiro, siempre admirador de su objeto pero nunca tanto como de éste, se declara en pleno acuerdo con su época y con ese estilo, el Cubismo, desde el cual puede entenderse mejor su proceder interpretativo: tiempo y espacio integrados, totalidad, forma, composición, además afirmativo, creatividad, digno contentamiento con el mundo.

Dada la extraordinaria sensibilidad para la forma que condujo a Casaldueiro a tan afortunados hallazgos como el «orden desordenado» del Barroco y la «correspondencia integral» del Cubismo -estilos dotados de muy marcada voluntad de forma- podría esperarse que se hubiese sentido menos propenso a indagar en la época romántica y sus derivaciones. Pero ahí están sus dos libros Forma y visión de «El diablo mundo» (1951) y Espronceda (1961) para

desmentir tal presunción, así como sus artículos sobre el Don Álvaro y sobre Bécquer (a quien al principio consideraba como perteneciente a un «segundo Romanticismo» y más tarde al «Realismo idealista»). No creo que ningún poema romántico haya sido identificado tan claramente en su composición (visión del poeta -visión del hombre, la vida del poeta- la vida del hombre) y en sus rasgos formales (fragmento, digresión, antítesis) como el aparentemente caótico Diabolo mundo, a cuyo autor estudió después Casaldueiro en sus otras obras y en su personalidad, en un libro cálidamente dirigido a la nueva estimación de Espronceda, y semejante por ello al dedicado antes a Galdós.

No pretendo poner de relieve todas las aportaciones de Casaldueiro a la historia literaria, pero aún debe mencionarse la serie de Estudios sobre el teatro español (1962), con magistrales análisis de Fuenteovejuna y Las mocedades del Cid, La vida es sueño o El sí de las niñas y conclusiones sumamente perspicaces sobre la composición pentamembre de la Comedia del XVII, las funciones del tiempo y del espacio en su acción, los dos desenlaces, o la pertenencia del «gracioso» a la realidad religiosa del hombre. Y en los Estudios de literatura española (1962) se hallarán, junto a algunos trabajos ya aludidos, o complementarios de las monografías mayores, otras contribuciones tan clarificadoras como «El Cid echado de tierra», «Elementos funcionales en las Sonatas de Valle-Inclán», o el revolucionario y reivindicador ensayo acerca de «Gabriel Miró y el Cubismo». También se contiene aquí, en las «Notas sobre La ilustre fregona», la única respuesta directa -según creo- que Casaldueiro ha formulado a quienes se mostraron en desacuerdo no razonado con su método (sobre el cual discurriré en seguida).

En conexión con la historia literaria, a la que Casaldueiro ha venido aportando los «descubrimientos» reseñados, dos hechos merecen recordarse: uno, que tales descubrimientos, por paradójico que parezca, se refieren siempre, no a obras raras, sino invariablemente a obras de primera categoría y que son o deben ser muy conocidas. Empeñado en exponer la razón y la forma de la belleza trascendental, o sea, del buen arte henchido de significación, para él sólo parecen dignas de atención aquellas obras cuya perfección y grandeza revelen el trabajo de sobresalientes personalidades. No niega a otras el derecho a pervivir, pero entiende que su pervivencia sólo puede importar al historiador, no al crítico de arte: «Una obra de arte es también un documento histórico, que puede ser utilizado para la historia económica o política, la historia del pensamiento, o de las costumbres, o de la lengua, etc.; pero, es claro, esto es algo secundario. Lo esencial en una obra de arte es la forma que adquieren todos los elementos extraños (extraños en tanto que obra de arte), y el lector o el espectador, por una vía o por otra, lo que tiene que hacer es llegar a captar esa forma y su sentido» (Quijote, página 269). Y también: «Una obra de arte para mí no tiene tacha, si la tiene ya no es obra de arte y entonces no me interesa ni concibo que tenga interés. Podrá ser valiosa para la historia de la literatura o de las ideas o de los sentimientos, etc.» (Estudios lit. esp., p. 7). De ahí que Casaldueiro sólo haya comentado obras excelsas, como las de Cervantes y Galdós (los mejores novelistas de su tiempo), Espronceda o Guillén (los mejores poetas del suyo), o bien obras especialmente afortunadas de otros escritores.

Pienso que esta condición no se debe tanto a una postura de estética aristocracia como al anhelo de definir un estilo de época en la obra de sus representantes más perfectos, y el estilo de un artista representativo en la obra u obras donde ese estilo haya logrado testimonio culminante. Perfección, culminación no significan forzosamente hermosura olímpica, sino concentración, integración, totalidad en la unidad, nociones que alientan, en concordancia con su época, las labores del crítico. El otro hecho que debe tenerse presente, desde el punto de vista de la historia literaria, es la reiterativa iluminación que Casaldueiro hace, en casi todos sus trabajos, del espíritu de las épocas: iluminación continua y caudalosa de sus épocas preferidas (la barroca, la romántica y la moderna), e intermitente y algo menos perfilada en el caso de otros estilos, los cuales le sirven a menudo para deslindes muy didácticos: Románico, Gótico, Renacimiento, Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo sentimental, Realismo idealista, Naturalismo, Espiritualismo, Impresionismo. Valdría la pena reunir todos los rasgos por Casaldueiro indicados acá y allá a propósito de estos estilos; de tal recomposición se deduciría seguramente una teoría de las concepciones y estilos de época en alto grado provechosa.

- II -

De tener que definir el método de Casaldueiro en una fórmula breve, la menos imprecisa podría ser estilística estructural. La crítica de Casaldueiro es estilística porque trata de aprehender los caracteres peculiares de un artista, de una obra en particular, de la obra entera de un autor, o bien de toda una época. Y es estructural porque el punto de partida, el objeto de examen primero y principal no es la actitud del autor, ni su temática (con tener ésta muy destacada importancia), pero tampoco su lenguaje, sino la estructura de la obra, su forma de estar dispuesta y configurada.

La biografía del artista ocupa a Casaldueiro sólo en la medida en que pueda reforzar o debilitar deducciones directamente sacadas de su obra. Aunque ha escrito excelentes páginas biográficas sobre Galdós y Espronceda, y observaciones muy justas acerca de la experiencia vital de Cervantes, en ellas se ha mostrado más sensible a la calidad moral y al valor representativo de las ideas, sentimientos y conductas que a las circunstancias privadas y sociales. Pero lo acostumbrado es que Casaldueiro haga un uso muy parco, casi invisible, de la documentación histórica, no a causa de desdén o ignorancia (puesto que numerosos detalles apreciados con extrema delicadeza atestiguan, por el contrario, su curiosidad y sus abundantes pesquisas previas), sino porque prefiere ir de la obra al autor, pensando que la obra está ahí como un resultado permanente, mientras la personalidad del autor fuera de lo que su obra revele queda sujeta siempre a incompletas noticias y, lo que aún es más azaroso, a meras conjeturas. Así, hablando de las Novelas Ejemplares, ha dicho: «El

orden de la colección crea un ritmo que es parte esencial del conjunto. ¿Cómo surgió este orden en la mente de Cervantes? Nadie lo sabe. Para mí, de una manera voluntaria y consciente; sin embargo, al interpretar ese orden [...] no podemos estar seguros de haber dado con el pensamiento del autor, y no sólo por los errores que hayamos cometido, sino porque vemos la obra- desde otro punto de vista. Por ejemplo, perdemos todo el elemento anecdótico, que ignoramos. Además, el que el esquema de un lector respetuoso no coincida con el plan del autor, no quiere por eso decir que se deba leer sin esquema para poder acercarnos a ese plan» (Estudios lit. esp., pp. 92-93). O sea: la interpretación de la obra, aunque procedente como es natural de la perspectiva del intérprete, cuenta con un objeto terminado y reconocible en su entereza, la obra misma; del autor, en cambio, por mucho que se averigüe, ignoraremos siempre la mayor parte de lo por él vivido en el complejo de sus circunstancias personales y sociales, región sepulta de la que emergen como más firmes índices sus escritos.

Vistos, pues, los artistas a través de sus obras, Casaldueiro les concede una atención, sobre todo, representativa, tendiendo a considerarlos en función de la época. Contra lo que una lectura somera de sus libros pudiera hacer sospechar, Casaldueiro no simplifica la visión de los artistas reduciendo, por ejemplo, a Cervantes, Espronceda o Guillén a portavoces del Barroco, el Romanticismo y el Cubismo, respectivamente. Tiene un concepto formado (o más bien, en perpetua conformación) de esos estilos de época, pero tal concepto le sirve de contraste o ensaye, no de etiqueta. Acaso hubiese podido Casaldueiro desenvolver un poco más la noción de «actitud», pero es lo cierto que esa noción le ayuda, por ejemplo, a distinguir la posición de Lope de Vega, que vive inmerso en el conflicto barroco, de la de Cervantes, que vive en conflicto con el Barroco, o a señalar la diferencia entre la proyección metafísica que Cervantes da al conflicto imaginación-realidad y la proyección sociológica que da Galdós al mismo (Galdós, p. 71). Por otra parte, como ha de recordar todo leyente avisado, las actitudes de Cervantes en función de la época quedan tan finamente matizadas que, lejos de simplificar, Casaldueiro complica, o sea, enriquece la visión de la obra cervantina: el teatro entre las directrices del primer momento barroco y las innovaciones de Lope de Vega; el primer Quijote, dentro de la plenitud del Barroco, enraizado en la experiencia personal del choque entre el heroísmo pasado de las hazañas y el naciente mundo moderno; las Novelas, el segundo Quijote y el Persiles, como esfuerzos creativos por encauzar el heroísmo interior de la virtud en ese mundo contrarreformista y burgués -matrimonio, sociedad- dentro del cual muy pronto habrían de hacerse sentir las rigideces y casuismos de la razón, generando el desengaño del último Barroco (Calderón, Quevedo, Gracián). Etcétera. La unidad aclaratoria, en Casaldueiro, nunca está reñida, sino siempre armoniosamente conciliada, con la variedad especificativa; lo general aparece lleno de particularidades; la esencia no congela la existencia.

Debe reconocerse, con todo, que en oposición a esa crítica de linaje romántico que veía al artista como genio inadaptado vuelto hacia el pretérito o disparado hacia un remoto mañana, Casaldueiro cree en el poder del gran artista para forjar su época: «Se solía decir que el poeta, el

artista vivían en el futuro, no. El poeta vive en el presente. Es más, el presente es su obra. El artista, el pensador, el hombre de ciencia crean la época, la masa vive en el pasado» (Guillén, página 219). La insistencia de Casaldueiro en ver a Cervantes barroco, a Espronceda romántico, a Guillén o a Miró cubistas, no descansa, por lo tanto, en el cómodo deseo de comprobar cómo obedecen a unas corrientes ya generalizadas, sino que estriba en el afán de sorprenderlos acuñando la expresión eminente de direcciones que, por la excelencia de tal creación, se generalizan y acaban por trivializarse luego entre los imitadores y epígonos.

El objeto primordial de la crítica de Casaldueiro es, desde luego, la obra. Lo que hoy parece normal a todo crítico literario, enfocar la atención principalmente hacia la obra, no lo era hace treinta o cuarenta años, cuando todavía eruditos, por otra parte (pero sólo por otra parte) tan beneméritos como Cotarelo, Rodríguez Marín, Amezúa, Artigas o González Palencia publicaban estudios biográficos y documentales carentes de la más módica sensibilidad para los valores propiamente poéticos. Con Menéndez Pidal, Castro y Montesinos, y más aún con Amado y Dámaso Alonso, Salinas, Lapesa, Casaldueiro, Valbuena Prat y otros, el modo de entender la crítica literaria toma un giro muy diferente: la obra importa en primera instancia, el texto de la obra debe ser fijado con el cuidado máximo pero no para empantanarse en minucias de procedencia y transmisión, sino para pasar más allá, en busca del significado sustancial y de la forma artística.

Muy a menudo, en los mismos trabajos en que tan atenido al texto analiza la forma y el sentido de éste, Casaldueiro ha hecho declaración inequívoca de sus objetivos y métodos. No es el caso de reproducir aquí ni el total ni siquiera una antología suficiente de tales asertos teóricos, sino sólo de recoger algunos a manera de orientación. En el prefacio a la monografía sobre Persiles, define así su método: «Hoy creemos poder enfrentarnos con todas las épocas y con todas las obras de arte; estando seguros, por lo menos, de que toda época y toda obra de arte tienen su propio ser. Nuestro empeño es llegar a descubrir esa esencia. Queremos describir la estructura de la obra de arte fundándonos en la intuición de las esencias de dicha estructura» (Persiles, p. 21). Es, pues, el suyo un método descriptivo, analítico, guiado por la intuición y encaminado a conseguir una síntesis aclaradora. Sobre la forma recae el análisis; la síntesis busca la razón de ser estética, e histórica, de la obra.

Hay que descubrir las líneas generales de composición de una obra -piensa Casaldueiro-; si miramos con ojos y oídos bien abiertos, cuidadosa, inteligentemente, la obra entregará su secreto, pero entonces es menester «poner un gran empeño en no solidificar en un esquema, y apagarlo, lo que se ofrece a nosotros fluido, vibrante y luminoso. Hemos de fijar el misterio de la obra de arte, pero hemos de hacerlo, no para que la obra de arte deje de ser misteriosa, sino para que deje de parecer confusa» (Novelas, p. 28). Lo primero es explicarse el por qué de lo que se siente, comprendiendo la relación y función de los elementos formales, pero «esto no es nada más que el primer paso, pues inmediatamente hemos de remontarnos a la esencia de la obra de arte y ver todos los elementos formales como símbolo. Analizar una obra consiste precisamente en descubrir el simbolismo funcional de todos los elementos que la

constituyen, penetrar en ella vitalmente» (ibid., p. 67).

Basado en tales principios Casaldüero ha elaborado todos sus estudios, los cuales podrán ser discutibles en tal o cual extremo, en esta o aquella consecuencia, pero atestiguan la más profunda reflexión y la sensibilidad estética más acendrada. Se trata siempre de hallar la forma (la composición de un todo en sus partes diferenciables, conforme a ritmos o diseños), hecho lo cual, y dado el conocimiento previo de la concepción del mundo de la época, comprobable a la luz de ejemplos de otras artes y en general de todas las actividades del espíritu, el sentido de la estructura y de lo estructurado ha de aparecer con claridad, sobre todo cuando a las realidades expresadas y a los modos de expresión se les extrae su última esencia simbólica. «Toda obra de arte -afirma Casaldüero en otras páginas- es un hecho singular, además único», pero también «es parte inseparable de un todo, de la época. Precisamente es inteligible porque constituye parte del todo. Gracias a que conocemos la época podemos penetrar en la obra de arte, en esa forma única, y gracias a la obra de arte podemos penetrar en la época. Esta es exactamente la relación entre la obra de arte y la época. Los sentimientos, las ideas, los ideales, los pensamientos, la orientación de la sensibilidad, los anhelos y deseos, las necesidades espirituales, morales, sociales, económicas son las que forman la época. El creador los encuentra porque existen ya, pero su existencia no se revela sino por el ser que les otorga el creador y entonces es cuando cobran humana existencia» (Guillén, p. 23).

En cuanto a la iluminación recíproca de las artes, es claro que ningún crítico consciente, y Casaldüero menos que nadie, puede pretender explicar la poesía por la pintura, o ésta por la música, pero es igualmente obvio que las artes diversas «nos ofrecen juntas más apretado el sistema de conexiones de nuestro mundo» (Guillén, p. 26), y Casaldüero llega a esclarecimientos muy instructivos cuando, con una experiencia de esas otras artes que jamás estorbaría a ningún «especialista en literatura», compara, por ejemplo, al amante liberal delante de las ruinas de Nicosia con un Poussin, o la entrada de la goleta al puerto de Trápana, en la misma novela, con un Claude Lorrain (Novelas, pp. 94-96), cuando relaciona a Jorge Guillén con Picasso, Ravel o Kandinsky, a Garcilaso con Rafael (Guillén, *passim* y p. 168) o a Gabriel Miró con Juan Gris (Estudios lit. esp., p. 223); y, por supuesto, cuando pone en conexión a un personaje literario con su referente mítico (Persiles: Perseo, Maritornes: Venus barroca del desengaño, Gitanilla o Costanza: la piedra preciosa), o a un escritor con otros escritores para apreciar sus semejanzas y diferencias (Azorín y Baroja, por ejemplo, hacen de España el centro de sus meditaciones morales; Miró, en cambio, se siente impulsado por el anhelo de dar forma al ser en su totalidad).

No habrá lector ni enjuiciador de la crítica que no haya reconocido, expresa o tácitamente, a la de Casaldüero excelencias tales como la lectura totalizadora y en detalle, la capacidad de relación iluminante, una excepcional sensibilidad para captar ritmos y pautas, agrupaciones, polaridades, similitudes y contrastes, o el poder de síntesis y la impecable traza de su prosa ensayística, pues ensayos son los libros de Casaldüero, no tratados farragosos, sino exposiciones inspiradas, nuevas, valientes, con ese algo de herético o heterodoxo que Adorno considera

consustancial a todo «ensayo» de buena ley. Menos convincente quizás parezca lo relativo a las épocas, cuyas denominaciones (Gótico, Impresionismo, etc.) derivan en su mayoría de la Historia del Arte más bien que de la historia literaria. Ver clasificado a Cervantes como barroco, o a Miró y Guillén como cubistas, es algo que, por exacto que sea con arreglo a la amplia concepción que Casaldüero tiene de esos términos (y yo ahora estoy seguro de la licitud de ellos), debe de haber sorprendido a no pocos lectores, que habrán podido acaso ver ahí una violentación de la individualidad de aquellos artistas en aras de una estilística de la cultura un tanto rígida. Cuando esto haya sucedido o pueda suceder, habrá que deducir una lectura superficial, pues en primer lugar esos estilos de época, lleven el nombre que lleven, son sistemas sincrónicos de humana proyección que se van modificando y sustituyendo diacrónicamente (¿se admitirá, con esta terminología a lo Foucault y a lo Barthes, la realidad del hecho?); en segundo lugar, las descripciones que hace Casaldüero de las obras en sí mismas resultan tan cuajadas de copiosa variedad, tan coloreadas, tan potenciadoras del goce estético y revelan con tal sutileza los valores simbólicos entrañados en ellas, que sería mentir por gusto tacharlas de simplificadoras: todo lo contrario; finalmente, como el propio Casaldüero ha notado de pasada, esas o parecidas nomenclaturas (a base de movimientos y corrientes, o de siglos y períodos, o de razas y pueblos, o de generaciones y grupos) las empleamos todos, y no sin razón, pues responden al verdadero desarrollo del espíritu en la historia, ya se vea ese desarrollo desde una perspectiva artística, mediante distinciones culturales, raciales o nacionales, o bien desde el ángulo biológico de las edades, o atendiendo a meras cifras cronológicas: «Hay personas -ha escrito Casaldüero- a las cuales les irrita el empleo de estos términos -Renacimiento, Barroco, Romanticismo, Realismo, etc.-, pero, claro es, ellas los usan también». «En toda clase de estudios es necesario clasificar la materia que se examina, ya para manejarla cómodamente, ya para valorarla, o bien para ordenarla. Si al decir renacentista pensamos en Garcilaso o en el Palacio de Cogolludo, es evidente que no podemos calificar a Cervantes de la misma manera; Bécquer no pertenece al mundo de Espronceda y del Duque de Rivas» (Estudios lit. esp., p. 7). Otro hecho que hay que tener en cuenta, antes de apresurarse a invalidar semejantes denominaciones, es que Casaldüero se sirve de ellas como designaciones de épocas históricas: el espíritu barroco domina, con sus diversas alteraciones, en una zona de fechas que va de 1542-1563 a 1645-1660 (Persiles, p. 20), y no hay más Barroco que éste. Lo advierto porque, como es sabido, algunos críticos contemporáneos han visto en el Barroco un estilo supratemporal que puede adquirir concreción en distintas épocas, pero si se acepta esa tipología a-histórica, entonces sí que empieza el embrollo y se abren las puertas a la arbitrariedad.

Sentido y forma de... Este título que tan objetiva y modestamente, sin ingeniosidades llamativas, define el método de Casaldüero, nos hace entender ese método como una búsqueda de la unidad: «la unidad, la forma que brota de la realidad, cuando se es capaz de abarcarla en su totalidad, esto es, en su sentido» (Guillén, p. 85). «Mi lectura [de Cántico] da un sentido porque es capaz de ver una forma, eso basta. Otros lectores encontrarán otros sentidos, es seguro y además deben encontrarlos: todo lo

que vive renueva constantemente su sentido, siempre el mismo, siempre vario, siempre misterioso» (ibid., p. 207). «Describiendo la novela [el Persiles], mientras la vivimos, nos adentramos en su profusión, y conseguimos destacar las líneas de su arquitectura, que se articulan con tanta precisión. Hay dos objeciones que no se pueden hacer a una obra de arte barroco: la falta de forma y la ausencia de sentido general. Este estudio se propone mostrar la posibilidad de establecer una relación entre cada uno de los diferentes episodios de la novela, y una vez establecida esta orgánica relación aparece la plenitud de su sentido, y la abarcamos en su totalidad» (Persiles, p. 17). «La crítica del siglo XIX no ha podido superar el desorden de la superficie de la novela [del primer Quijote], y no ha tenido más remedio que ver en ella un conjunto de aventuras y episodios inconexos. Nosotros podemos y debemos ver la coherencia de la obra y llamar la atención acerca de la relación formal y de sentido que se puede establecer, sin dejar de ser discretos, entre los distintos elementos; podemos hacer entrar todo el desorden, según lo exige Cervantes, en el cauce del orden» (Quijote, p. 68).

La virtud mayor de este método es, simple y sencillamente, leer bien: y leer es recoger lo aparentemente disperso y confuso, para encontrar en ello una forma con su sentido total y claro. Ejemplos inmovibles de la totalidad y la claridad alcanzadas a través de esa lectura que distingue y relaciona, asocia y contrapone, espacializa el sentido y temporaliza en melodía la forma, son todos los estudios de Casaldueiro, entre los cuales me parecen óptimos (aunque todos sean inmejorables) los dedicados a las Novelas Ejemplares, al Persiles y al Quijote.

El riesgo mayor de este método sería, al parecer, el de todo método interpretativo, o sea no meramente de investigación erudita, sino de mediación ideal: la interposición notoria del intérprete entre la obra y el lector. El mismo Casaldueiro se percata de ello: «al describir la novela [el Quijote de 1605] y destacar ciertas partes se corre el riesgo de darles una importancia excesiva; el mismo peligro corre el actor o el músico. La interpretación se ve siempre expuesta a estas contingencias. Sin embargo, me parece que la desventaja de subrayar demasiado está compensada si aprehendemos en toda su fuerza las dos actitudes diferentes de los dos momentos del relato [la actitud de Cardenio al empezar a contar su historia y al reanudarla]» (Quijote, p. 132). Otro cariz que puede tomar, y ha tomado, aquella objeción es pensar que este método superpone un esquema concebido «a posteriori» por el crítico a una obra engendrada con otro plan o sin ninguno; ya he citado antes la réplica: que la posibilidad de que ambos planes no coincidan enteramente no significa que el crítico deba abstenerse de todo esquema al aproximarse a la obra. En relación con Cervantes, Casaldueiro ha demostrado rotundamente la preocupación de aquél por el ejercicio literario y por los aspectos compositivos, en el cuidado con que elaboró su segundo Quijote (eliminando, por ejemplo, las novelas cortas) y en la conciencia que tuvo de su gran valía como narrador, de su menor valía como autor de comedias y de sus escasas dotes para el verso lírico. La tendencia a creer que los escritores del pasado lejano escribían sin plan estudiado, un poco al azar, para pasar el tiempo o ganarse la vida, encierra seguramente mayores peligros que la de suponer, y tratar de comprobar, cómo Juan Ruiz o Miguel

de Cervantes sabían muy bien lo que hacían. Y, en todo caso, la obra de arte es un resultado, sobre el cual toda persona dotada de inteligencia, sensibilidad y conocimiento de la historia puede y debe practicar estas dotes a fin de que aquel resultado viva en perpetuo proceso.

La buena lectura no es tarea fácil; exige mucho al que acaso gusta de leer sólo para su recreo. Sin perjuicio de la ingenua satisfacción del primer encuentro, las grandes obras demandan aquella lectura repetida, multilateral, de compenetración seguida de distanciamiento, y distancia seguida de aproximación. Lectura integral de la que Joaquín Casaldüero ha dado el más fecundo ejemplo.

- III -

Además de crítico literario que ha sabido leer y enseñado a leer como pocos, Joaquín Casaldüero es un pensador genuino y responsable, un escritor de alto vuelo, un excelente maestro, un amigo siempre abierto y liberal.

Su método es original, o sea, originado en su personalidad propia como respuesta auténtica a su intelección de la historia y del arte y a sus necesidades de intérprete; pero él no pone el acento en la originalidad, sino en la verdad: «Si el punto de vista desde el cual fueron concebidos [estos estudios] parece original, yo ruego al lector que olvide esta originalidad y que no le conceda ningún valor. Desearía también que esta originalidad no sea un obstáculo para leer atentamente mi trabajo. Lo único importante es ver si logramos acercarnos vital y gozosamente a la obra, sin caer en la arbitrariedad. He procurado ser sumamente respetuoso con el autor y su texto» (Estudios lit. esp., p. 7). Y respetuoso es, efectivamente, en sumo grado, el modo de acceder Casaldüero a las obras que examina. Tan respetuoso es el crítico que a algunos habrá podido parecer católico-apostólico-romano, y amigo de los Jesuitas, por haber demostrado, con muchísimo respeto, que Cervantes lo fue, y a otros habrá podido parecer anticlerical con Espronceda, o progresista y anti-épico con Galdós, etc. El respeto al autor y al texto no excluye, sin embargo, la emisión del pensamiento propio.

Ya el método de Casaldüero es una sólida prueba de independencia y de firmeza mental, pero uno de los atractivos mayores de su obra lo constituye esa siembra de ideas y puntos de vista personales que a cada paso encontramos oportunamente esparcida, y de la cual señalaré unos pocos ejemplos entre los innumerables que podrían alegarse: ventajas e inconvenientes de la cultura oral de las tertulias (Galdós, p. 16); errónea creencia de la generación del 68 al pensar que la educación del pueblo debía preceder a la revolución cuando es lo cierto que «había que hacer la revolución para educar al pueblo» (ibid., p. 23), crítica del falso realismo y costumbrismo que a los españoles induce a preferir la picaresca y bajos ambientes a otras proyecciones espiritualmente más elevadas del mismo arte español (Galdós, p. 50; Novelas, pp. 43-47 y

103-105; Teatro Cervantes, pp. 203-204; lit. esp., pp. 97-102); sobre la actitud de España y de Europa ante el problema de la unidad nacional y de la tolerancia (Galdós, p. 58); acerca de la temporalidad no cronométrica, sino simbólica, en el arte barroco (Novelas, p. 98; Persiles, pp. 195 y 207); sobre los componentes del carácter típicamente español forjados en la época barroca: hipérbole, verbalismo, ingenio, agresividad, desilusión, etc. (Novelas, pp. 226-228); el verdadero arte nunca vuelve «hacia» ni reacciona «contra» (Guillén, p. 84); valor relativo y humano de la verdad en la España del siglo XVII (Persiles, p. 141); primitiva destinación de la novela al público femenino (ibid., p. 150); superioridad de la vida sobre el arte en el Romanticismo (Diablo mundo, p. 87); acerca de la nacionalidad del escritor (Estudios teatro esp., p. 156), etcétera. No son meras opiniones ocasionales, sino ideas recapitadas a fondo, y la nunca defraudada esperanza de encontrar esta diseminación de ideas, así como las frecuentes perfilaciones de los estilos de época, enfocados desde ángulos variables, vivifican y amenizan las descripciones puntuales que Casaldüero hace de las obras, siempre respetando la sucesión cronológica o el orden formal.

Otro factor de seducción es el estilo. Hay páginas de antología en los estudios de Casaldüero: por ejemplo, aquellas sobre la Europa ordenada y abastecida pero sin alma a propósito de Moreno Isla, o sobre la cesantía metafísica con motivo de «Miau» (Galdós, pp. 92 y 94), la evocación del «hermoso escuadrón» de peregrinos avanzando hacia Roma (Persiles, p. 231), el comentario a las cinco aventuras de la vida moderna en el primer Quijote: polvo, luces, ruidos, reflejos, palabras (Quijote, pp. 100-121), la transparente vivificación del cuadro de Esquivel (Espronceda, p. 82), y otras muchas. Pero el buen estilo nunca reside por modo exclusivo en la calidad singularmente intensa de unas páginas, sino en la unitaria excelencia del lenguaje a lo largo de toda una obra. Y el lenguaje crítico de Casaldüero posee desde el principio pulcritud y densidad, esplendor frecuente y propiedad constante. Alejado por igual de la exclamación inane y del yerto formulismo, se distingue ante todo por su elegante sobriedad: no es elíptico sino denso, ni hermético sino meridianamente claro; reticente e irónico a menudo, más por enseñar invitando a la inducción creativa que por desdeñar una opinión diferente o burlarse de ella; estilo que persigue la frase breve, las yuxtaposiciones y coordinaciones fluidas, de carta o de poema, en vez de las prolongadas cláusulas implicativas y pedantes. No hay trabajo de Casaldüero que pueda juzgarse improvisado ni precipitado; pero la minuciosa lentitud del esfuerzo puesto en cada tarea queda equilibrada, en la impresión conjunta del lector, por ese lenguaje dominado y diáfano. Muchas veces, un «claro es» o «es claro» incidental, en medio de alguna afirmación que derriba un lugar común o desaloja alguna idea inservible, exige, en la más sucinta fórmula de provocación, el despertar de los lectores a una verdad incontrovertible, enterrada bajo el montón de la inercia y salvada al fin por el intérprete. Cuando Casaldüero ha de referirse a algún error ajeno (de los que se deben a pereza, falta de respeto o torcida intención) su habitual serenidad parece aproximarse a cierta irritación, pero aun entonces no suele nombrar a quien rebate, o bien la refutación se eleva a una generalidad que a nadie en particular trata de herir: así, por ejemplo, si los clericales franceses censuraron

la Electra de Galdós en sus defectos artísticos, la consecuencia será que «cuando los clericales y reaccionarios se transforman en estetas, es signo de que se ha acertado» (Galdós, p. 33). Alusiones semejantes surgen acá y allá. Quien tenga oídos para entender, entienda.

La prosa de Casaldüero, dirigida a la luz de la verdad, no a la simulación del fulgor, emana de su inteligencia, imaginación y sensibilidad de poeta, por lo que a nadie que conozca su producción crítica habrá podido extrañar la reciente aparición de sus obras poéticas en verso: Poema que se llama (1967), Por fin, sin esperanza (1971) y otras. Sobre las cuales pueden leerse comentarios de plumas muy autorizadas dentro de este mismo

Homenaje.

Homenaje nacido de la voluntad de varios discípulos de Casaldüero, que en él colaboran, y al que el firmante de estas líneas se adhiere cálidamente, no por haber sido alumno de Casaldüero en las aulas, aunque sí continuo lector de sus libros, sino por haber merecido el regalo de su amistad: como toda amistad verdadera, fundada en algo más que en atenciones o favores: en un trato largo, comprobado y querido.

Desvivirse es vivir (Árbol de Fuego, N.º 36, Caracas, 1971) es una de las últimas publicaciones de Casaldüero en verso (y digo en verso porque poéticas lo han sido todas desde el principio). Figura allí una semblanza del autor, que, para terminar, me decido a reproducir por tres motivos: primero, tiene la precisión de un buen autorretrato; segundo, quizá alcance mayor difusión desde aquí que desde su lugar de impresión original; tercero, o sobre todo, porque a mí me sería muy difícil, casi imposible, manifestar en palabras, ni habladas ni escritas, toda mi admiración, todo mi respeto, todo mi afecto a don Joaquín:

«Joaquín Casaldüero nace el 23 de abril de 1903, en Barcelona. De probable y lejano origen gallego. Sabe con seguridad de sus raíces castellanas, aragonesas, andaluzas, murcianas, por vía paterna; por la materna enlaza con Cataluña y Venezuela (Puerto Cabello, La Guaira). Siente en sus venas sangre romana y celta, quizás árabe y judía; a partir del siglo XVII, sangre francesa. Recuerda, como si fuera ayer, su vida en las cuevas prehistóricas, rodeado de grandes sombras de extraños -hoy y ya entonces- animales. Al visitar algún Jardín Zoológico, le sobrecoge pavor religioso: sus antepasados le contemplan. Se comporta, claro, respetuosamente. Ha creído ver lágrimas -tristes y alegres- en una jaula: idéntica a una habitación del Escorial o de Versalles. Más de una vez ha visto muchachas angélicas y también ha alabado al Creador. Se formó en Madrid -Museo del Prado, Ballet ruso, Ópera y conciertos, Ateneo. En la Universidad, tres o cuatro grandes Maestros. Era la época de Lenin, Picasso y el Cubismo, Einstein; el Superrealismo.

Empezó enseñando en el Instituto-Escuela -fruto de la Institución Libre de Enseñanza y del Centro de Estudios-, 9 meses de grato recuerdo. Luego viaja, estudia y enseña en la Europa hecha trizas. Desde entonces contacto, interrumpido sólo por la Guerra Civil y la Segunda Guerra, con Europa. En 1931, comienza a enseñar en los EUA. ¡Gran ilusión! ¡Después gran desilusión! Pero aún quién sabe. ¿Será una Ley que el Mundo siempre se salve? Da conferencias en EUA, España, México, Dinamarca, Suecia, Alemania, Italia, Inglaterra,

Irlanda y Canadá.

Ha interpretado grandes obras -el Poema de Mio Cid y El Libro del Arcipreste de Hita hasta Cántico de Jorge Guillén y La novela de mi Amigo de Gabriel Miró- y grandes autores: Cervantes, Espronceda, Galdós. Ha tenido mucha suerte, acompañado, afortunadamente, de obstáculos e incompreensión.

Escribe a los 14 años. Publica a los 22, traducido al francés, en Estrasburgo. Inmediatamente en Madrid y Buenos Aires. Deja de publicar. Sigue escribiendo lentamente. La obra aumenta. Entrega el manuscrito de Poema que se llama (71 poemas), cuando tiene 61 años. Al publicarlo Caffarena, se traducen algunas de sus poesías al francés, al provenzal, al inglés y al estoniano. Se imprimen en Francia, Estados Unidos, Inglaterra y Estonia. Aparecen varias breves críticas, dos o tres inteligentes; una, quizás más, negativa, de un sordo-ciego. Acaso pronto saldrá a la luz Por fin, sin esperanza. Dos volúmenes de poesía todavía no entregados a los editores: Roca viva, Poema sin título. Ha leído tres veces sus poemas, en Norman, en La Jolla y en Los Ángeles. Al parecer con éxito.

Siempre encantado con la vida. El Mundo y su Historia le parecen una maravilla. Los hombres producen tal cantidad de excrementos que corrompen el aire, el agua y emponzoñan el corazón.

Trabaja y reside en Nueva York, conglomerado inmenso con varios núcleos de energía. A su lado Sacha. Cree que sin ella no podría vivir».

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

