



Modernidad y arcaísmo en el poema
A los mártires españoles de Paul Claudel

Tomás Salas*

Resumen: Estudio de las características estilísticas del poema "A los mártires españoles" de poeta francés Paul Claudel desde la concepción simbolista del autor. El poema mezcla modernidad y arcaísmo en una simbiosis que se adecua a la intención del autor.
Palabras clave: simbolismo, guerra civil española, Paul Claudel.

Un importante texto sobre la guerra civil española al que no se le ha prestado demasiada atención, es el poema *Aux martyrs espagnols* (*A los mártires españoles*) [1], que escribió el escritor francés Paul Claudel en 1937, impresionado por los acontecimientos que estaban ocurriendo en España en el transcurso de la guerra civil [2], movido sobre todo por el afán de defender a la Iglesia atacada. A estas alturas de su vida, en plena madurez, Claudel se ha formado ya una imagen pública de escritor católico, defensor de una clara línea de seguridad dogmática y jerárquica, frente a otros que podían estar sumidos en ambigüedades, como fue frecuente en algunos intelectuales católicos de entreguerras. El texto, pues, viniendo de este autor, tiene una intención general más religiosa que política; sin embargo, ¿cómo negarlo?, no deja de suponer una toma de posición clara por uno de los bandos, el llamado “nacional”.

Dejando a un lado las importantes connotaciones religiosas e ideológicas que tiene el texto, que estudio en mi introducción a la edición citada, voy a centrarme en sus peculiares características estilísticas.

En un principio, el estilo de Claudel puede parecer arcaico. Esto se ha repetido por parte de muchos críticos hasta casi convertirse en un tópico. Arcaísmo, anacronismo, vuelta al pasado; son conceptos que se han aplicado con frecuencia al escritor. «La grandeza y profundidad de Claudel --escribe uno de los mejores especialistas españoles en literatura francesa-- la fulgurante belleza de sus palabras --es un poeta con un extraordinario oído musical-- a menudo parecen que no guardan proporción con nuestro siglo, y este desajuste le da un aire espléndidamente anacrónico, como lo más parecido a Shakespeare que haya podido dar nuestro tiempo». [3]

Por un lado la forma métrica del versículo y, por otro, la temática fundamentalmente religiosa llevan, en una primera lectura superficial, a esta valoración. Sin embargo, Claudel ha pasado por la modernidad poética (Rimbaud, Mallarmé), antes de llegar al estilo libre y amplio que lo caracteriza: estilo que se adapta a este tema con resonancias históricas y épicas. No se olvide que Claudel descubre su definitiva tendencia poética en 1866, el mismo año de su conversión, con las *Illuminations* de Rimbaud. En el libro del *enfant terrible* de la poesía francesa vislumbra la pulsación de lo sobrenatural, algo que le deslumbra a él, imbuido en el gélido mundo intelectual del Positivismo y el Naturalismo, tan propio del fin de siglo. El propio poeta lo cuenta como uno de los grandes acontecimientos de su vida:

«Siempre recordaré esta mañana de junio de 1866 en que compré el cuaderno de *La Vogue* que contenía el principio de *Les Illuminations*. Fue realmente una iluminación para mí. Finalmente salía de ese mundo horrible de Taine, de Renan y de los demás Moloch del siglo XIX, de esa cárcel, de esa espantosa mecánica perfectamente gobernada por leyes inflexibles y, para colmo, de horrores conocibles y enseñables. (...) ¡Se me revelaba lo sobrenatural!». [4]

La obra de Rimbaud y el simbolismo, a cuyos cenáculos perteneció Claudel en su primera juventud, hacen superar al poeta francés ese *espíritu del siglo* del que estaba imbuido y lo lleva a una visión mística, menos materialista, quizá todavía no religiosa, pero que se sitúa cerca de una perspectiva trascendente. De hecho el simbolismo se basa en ese carácter significador de la realidad. «Según Mallarmé, el símbolo es la forma de hacer sensible el misterio que encierra el mundo y que sólo se deja aprehender por la palabra poética» [5]. Y esta concepción (la palabra desvela el misterio trascendente del mundo) puede conducir bien a un sentido religioso de la vida. «A través de la concepción oracular que Mallarmé tiene de la poesía llegamos de nuevo a las proximidades de la religión. Si el oráculo era en la antigüedad la manifestación del dios, la poesía es el único medio de pronunciar el oráculo de esa naturaleza desacralizada que es la idea. Y el oráculo de la nueva religión tiene forma verbal en el símbolo» [6]. Para Claudel este poder de desvelar el significado oculto que posee el lenguaje poético tiene como función leer la creación como un libro escrito por Dios. El poeta se convierte en un revelador en una especie de cristianización del simbolismo. En Claudel, sin embargo, se da una especial relación entre objeto simbolizado y el símbolo (entre significado y significante en términos de la lingüística estructural). En su *Introducción a un poema sobre Dante* escribe: «Las cosas no son el velo arbitrario del significado que ocultan. Son realmente, por lo menos, una parte de lo que significan» [7]. El mundo oculto y el visible mantienen una cierta unidad: «no existe una separación radical entre este mundo y el otro, de los que se dice que fueron creados al mismo tiempo (*Creavit cuncta simul*), y de sentidos diversos, como este libro del que se dice que está escrito a la vez por fuera y por dentro» [8]. Volviendo a la terminología del estructuralismo, entre significado y significante la relación no es, como entendía el Estructuralismo clásico, del todo arbitraria; hay cierto vínculo entre ellos y, para Claudel, éste radica en su común origen en la voluntad divina. De esta forma, el poeta francés se separa del sentido del simbolismo anterior, el de Mallarmé por ejemplo, para el que el símbolo es «una mímica, no una clave» [9]. Se ha llegado a hablar de una *escritura hierofánica*: «Claudel es un continuador del legado de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. Su poesía responde a la concepción fundada por el simbolismo: la literatura como enunciación metafísica del universo, como escritura de inspiración sagrada, materia espiritualizada, más real que la realidad material. Poesía hierofánica. Si Mallarmé escribió que ‘el deber del poeta es la explicación órfica de la Tierra’, Claudel tradujo esa afirmación en términos católicos, cabalmente comprensibles según la hermenéutica literaria del teólogo Hans Urs von Balthasar: el arte como vía de conexión con los trascendentales del ser: la belleza, el bien y la verdad». [10]

Junto a este simbolismo con un sentido trascendente, Claudel aporta (lo que es el aspecto externo más visible de su estilo y quizá donde la crítica más ha insistido) un ritmo amplio, atento no sólo a las combinaciones de acentos y cantidad silábica, sino también a la combinación y repetición de ideas. Se ha

dicho que esta poesía adapta su ritmo al de la respiración de quien la declama que en este ritmo se encuentra la propia voz de Claudel. «Forma poética más intuitiva que discursiva, incluso más sostenida por el acoplamiento metafísico de las ideas que por la construcción gramatical de las palabras» [11]. José María Valverde [12] centra la innovación formal de Claudel en el invento del *verset*, un versículo donde él ve huellas de la modernidad poética mezcladas con ecos bíblicos (recuerda el profesor Valverde la *Oda a Theodore Roosevelt* de Rubén Darío en la se habla de «voz de la Biblia y verso de Walt Whitman»). La fuente de la raíz bíblica es el latín de la *Vulgata* que reproduce el «sobrio dualismo del verso hebreo» que logra una tensión estética «casi más oratoria que lírica» [13]. El recurso de la repetición se hace central en este tipo de poesía; a fuerza de repetir (paralelismos sintácticos, anáforas, estribillos) las ideas se convierten en una especie de salmodia que penetra en el corazón del lector. Carlos Pujol resumen bien la simbiosis de arcaísmo y modernidad: «Su obra es la de un simbolista gigante corregido y vertebrado por los ejemplos de Shakespeare y la tragedia griega, guiado por la Biblia y Santo Tomás». [14]

Frente a una buena parte de la poesía moderna que adopta deliberadamente un tono íntimo, coloquial, como si su interlocutor literario fuese un amigo de confianza, la poesía de Claudel intenta un tono épico, solemne, que recoge pulsaciones de la antigua gesta y también de la literatura bíblica y litúrgica. Puede decirse que uno de los modelos más continuos de Claudel son los salmos bíblicos y los libros de horas. En estos casos el poema parece estar concebido para ser recitado delante de un auditorio, de una comunidad de oyentes que están en comunión con el autor. El poeta más que transmitir sentimientos e inquietudes personales, al modo del lírico romántico, se convierte en el portador de una colectividad, en este caso la Iglesia, y parece hablar en nombre de ella.

Pero hay algo en su obra poética que me parece tiene un sentido radicalmente moderno y que, sin embargo, no contradice nada de lo dicho anteriormente. Me refiero al dinamismo de los puntos de vista adoptados en el texto. Se trata de un tema que ha sido desarrollado sobre todo en su aplicación a textos narrativos, pero que también puede ser pertinente en textos poéticos como el presente. El autor se dirige en todo momento a un interlocutor, a un *tú* poético que sirve de eco al *yo* poético que habla --y que no coincide necesariamente con el *yo* biográfico, histórico--. El *tú* comienza siendo un personaje genérico, *passant*, (v. 1) [15], caminante, peregrino que recibe el mensaje y que ha de leer el *libro* de estos hechos heroicos. Más adelante, (vv. 8 ss.) el poema se convierte directamente en una oración, en una invocación a Dios: *¿Es posible, Dios mío, que al fin nos permitáis este honor supremo?* (8). A partir del v. 28 comienza a hablar a *España*, que será, como se ha visto, un importante leitmotiv del texto. En el v. 55 el poeta se dirige a sí mismo en una imprecación: *¿Por qué estremecerse, alma mía, por qué indignarse contra los verdugos?* A partir del v. 57 son las piedras, las iglesias destruidas, quienes sirven de interlocutores: *Y a vosotras también, piedras, salve...* (57). Incluso se toma el punto de vista referencial del enemigo y se habla por su boca: *Cerrémosle de un puñetazo la boca, ¡abajo Cristo y viva el toro!* (vv. 64-73). Luego vuelve a dirigirse a los objetos materiales que toman vida: *Salve, las quinientas iglesias catalanas...* (74). Y termina usando de nuevo la oración, es decir tomando como Tú al Ser Supremo: *Con los pies en el petróleo y la sangre, yo creo en ti, Señor...* (95). Este dinamismo de interlocutores poéticos puede tener un doble ascendiente. Por un lado, se emparenta con autores, como Eliot o Pound, que rompen con los esquemas tradicionales del romanticismo poético y sus derivaciones; esto es, con la idea de que el poema es coherente como expresión de un *yo* poético que le da unidad y sentido. Por otro lado, veo también el influjo de la poesía épica, que no toma un tono de intimidad, sino que se dirige a un interlocutor público y colectivo y adquiere en cierta forma rasgos del discurso teatral. Es la recurrente apelación del juglar al público en el romancero español, que puede hallarse en también en ejemplos de poesía de tradición oral de otras literaturas. El texto adquiere la cualidad de algo público, de un testimonio. El poeta se dirige a diversos interlocutores y no sólo en nombre propio, sino insertado en una tradición, en una colectividad (en este caso, la Iglesia), en cuyo nombre habla.

Por otro lado, hay cambios en el plano histórico-poético, que también contribuyen a este dinamismo que atraviesa el texto como una cualidad omnipresente. El sentido de este cambio de perspectiva tiene distintas fases y toma la forma de un movimiento cíclico: a) Comienza con una visión histórica en la que se identifican distintas épocas por el factor común de la persecución anticristiana. Este tiempo de prueba *es el mismo* que el de Nerón, Diocleciano o Enrique VIII (vv. 3-4). b) Se pasa a lo que es la parte más histórica, contemporánea del texto, se centra la focalidad en los acontecimientos de 1937 y en general en la persecución religiosa de la guerra de España. c) Termina el poema con un tono claramente escatológico, con una perspectiva que trasciende lo histórico. La Iglesia peregrina y la Iglesia celeste se unen en el testimonio de los mártires.

Por todo lo visto, hay que concluir que este anacronismo tan tópico, esta vuelta al estilo sálmico y litúrgico no es, como puede parecer, una simple restauración, una vuelta al orden. Es tomar unos recursos estilísticos, que indudablemente van más allá de lo formal, como un medio para expresar un contenido actual, desde una perspectiva y unos parámetros ideológicos y culturales actuales. Pemán comprende bien esta paradoja en la que se cimienta la obra del francés, ese sentido fundamental de restauración, y escribe un penetrante artículo, «Claudel y España» [16], comentando el poema en cuestión. Para el gaditano Claudel es no sólo uno de los grandes poetas católicos del momento, sino prácticamente el único. Esta proeza se debe a que es el único que se propone superar «a corriente laica y formal de la poesía renacentista» [17], aquel momento cenital en el que «el ímpetu vegetal de las catedrales fue helado de laicismo y buen sentido cartesiano» [18]. Claudel, por tanto, retrotrae la poesía occidental cuatro siglos atrás y recupera un hilo roto desde entonces. Esta fuerza arrolladora del poeta, esta falta de norma se debe a que le ha tocado realizar una necesaria labor de revolución, de preparar un orden nuevo que tendrá que llegar, un orden que será una síntesis feliz de

Catolicismo y Modernidad. Se establece, para Pemán, un paralelismo con España (lo que Pemán entiende por la España eterna frente a la anti-España encarnada en el bando republicano), que también lucha por defender este espiritualismo pre-racionalista, esta esencial civilización cristiana, en espera de una futura síntesis de misticismo y clasicismo, de espiritualismo y modernidad. Quizá peca esta argumentación de esquematismo en el sentido de establecer grandes síntesis histórico-culturales (cosa que Pemán pudo aprender en Eugenio d'Ors y en Ortega), pero su tesis en general es atractiva y original y arroja luz sobre una obra de tan complejo encuadre, de tan difícil parentesco con otras obras contemporáneas, como la del autor de *Aux martyrs espagnols*.

A modo de síntesis, pues, podemos decir que el estilo de Claudel, pues, mezcla modernidad y arcaísmo (¿cuál está al servicio de cuál, en qué orden?) en una simbiosis que se adecua a la intención del autor: dar una proyección y una justificación histórica a hechos e inquietudes actuales. Y es más, desde el punto de vista de un autor que quiere sobre todo expresar el misterio sobrenatural en las cosas del mundo, se pretende expresar una justificación transhistórica, providencial. Los acontecimientos concretos de la persecución religiosa en los años 30 cobran, así, sentido insertos en una larga historia que se remonta a Diocleciano, pero --en otro nivel-- insertos también en la Historia de la Salvación, en un sentido no ya meramente histórico- social, sino teológico y escatológico.

Notas:

- [1] Existe traducción española, que se realizó de forma muy temprana, a cargo del poeta Jorge Guillén: Paul Claudel: *A los mártires españoles. Versión española de Jorge Guillén*, Secretaría de Ediciones de la Falange, 1937, Sevilla, 1ª ed., 14 pp. En esta obra sigo el texto de *Poèmes et paroles durant la guerre de trente ans*, Paris, Gallimard, 1945, septième édition, pp. 109-118. Este trabajo proviene (y, de alguna forma, es una especie de resumen) de la introducción a mi edición y traducción del poema en Ediciones Encuentro, Madrid, 2009, col. Libro de Bolsillo.
- [2] Se publicó como prólogo al libro de Joan Estelrich *La Persecution religieuse en Espagne*, Paris, Plon, 1939.
- [3] Carlos Pujol, *ABC de la literatura francesa*, Planeta, Barcelona, 1976, p. 132.
- [4] En la correspondencia de Claudel con Jacques Rivière. Citado por Paul-André Lesort, en *Claudiel visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970, p. 48. Parece más exacta la fecha de mayo, concretamente el número de *La Vogue* al que se refiere es del 13 de mayo de 1886. Año éste decisivo para el poeta, ya que es en la navidad de este mismo año es cuando se produce su conversión en una visita a la catedral de Notre-Dame, tal como lo cuenta en el texto autobiográfico de 1913 *Ma conversion*.
- [5] Pedro Provencio, en la Introducción a la antología *Poemas esenciales del simbolismo*, Octaedro, Barcelona, 2002, p. 12.
- [6] *Ibid.*, p. 13. Lo que este crítico atribuye a Mallarmé lo exponemos como un aspecto del simbolismo que también puede abarcar a autores como Rimbaud.
- [7] Citado por Paul-André Lesort en *Claudiel visto por sí mismo*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1970, p. 211.
- [8] *Ibid.* La expresión latina es de la *Vulgata (Eclesiástico 18, 1)*. La otra referencia está tomada de el *Apocalipsis 5,1*: «Y vi en la mano derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos».
- [9] *Ibid.*
- [10] Jorge Dubatti, publicado el diario argentino *La Nación*, 2005.
- [11] José María Pemán, «Claudel y España», en *Doctrina y oratoria*, tomo V de las *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1955, pp. 1002-1005, la cita en p. 1002.
- [12] *Historia de la literatura universal*, Planeta, Barcelona, 1986, vol. 8, pp., 477 ss. El epígrafe se titula «Claudel: liturgia y decorado».

[13] *Ibíd.*, p. 478.

[14] *Op. cit.*, p. 132.

[15] Indico entre paréntesis el número del verso siguiendo el texto de la edición citada.

[16] *Loc. cit.*

[17] «Claudel y España», en *loc. cit.*, p. 1002.

[18] *Ibíd.*, p. 1003.

[19] Aunque el tema de este trabajo es sobre todo estilístico, apunto esta idea, que desarrollo con más detalle en la introducción (“La corona de rosas”) de mi edición de la obra. Hay una dimensión histórica, que identifica el hecho narrado con otros similares desde los tiempos del Imperio Romano (Nerón, Dioclesiano); pero también una dimensión que llamo “vertical” o “tranhistórica” que le da al fenómeno un sentido trascendente, escatológico. Por eso me atrevo a clasificar el texto en el género apocalíptico. Más detalles en el trabajo “A los mártires españoles de Paul Claudel, un texto apocalíptico” en la revista *Cuenta y Razón* (en prensa).

* **Tomás Salas**. Autor de la traducción, estudio preliminar y notas de la obra: Paul Claudel, *A los mártires españoles*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009, col. Libro de Bolsillo.

© *Tomás Salas 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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



editorial del cardo