

CO·LECCIÓ ESTUDIS CLÀSSICS
DIRIGIDA POR JAIME SILES

13

LA MUERTE DE PAN
MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA POESÍA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XX
(1918-1936)

MODESTO CALDERÓN REINA



institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

VALÈNCIA 2021

Edición compuesta con el tipo Caslon
impresa sobre papel Printset Ivori de 90 g/m²

© 2020, Modesto Calderón Reina

© 2021, de la presente edición:
Institució Alfons el Magnànim
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació
Diputació de València
Corona, 36 – 46003 València
Tel.: +34 963 883 169
contacte@alfonselmagnanim.com
www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-7822-869-0
DL: V-1803-2021

Diseño de la cubierta y sobrecubierta: Ortoàgrafic

Maquetación: Artes Gráficas J. Aguilar, S. L.

Imprime: Martín Gràfic

ÍNDICE

Avisos previos

I. La poética de Dioniso: el modernismo tardío,

Evasiones incompletas: poética modernista,	35
El mito en el tardomodernismo,	44
Huyendo a Grecia,	139

II. Los tiempos de Apolo: la poesía moderna,

1. La musa mecánica de las vanguardias,	145
El nuevo prestigio de lo nuevo: poética de la vanguardia,	145
El mito en las vanguardias,	153
El traje nuevo de los dioses,	183
2. La poesía de la pureza: bajo el signo de Apolo,	187
La muerte de lo real: poética del arte puro,	187
El mito en la poesía pura,	197
La mitología sin circunstancias,	251

III. La muerte de Pan: la poesía neorromántica,

1. El irracionalismo,	257
La insoportable totalidad del ser: poética de lo irracional,	257
El mito clásico en el irracionalismo,	263
Decadencia y metamorfosis,	276
2. El intimismo,	279
Sentimiento y forma: poética garcilasista,	279
El mito en el intimismo,	281
La mitología olvidada,	287
3. Poesía comprometida,	289
Cambiar el mundo: poética del compromiso,	289
El mito en la poesía comprometida,	292
Un principio y un final,	298

El gran dios Pan ha muerto

PERO EN LA ISLA APARECIERON BARCOS

Era como una isla de Teócrito. Era la edad de oro de las olas. Iba a alzarse Venus de la espuma. Era la edad de oro de los campos. Iba Pan nuevamente a repetir su flauta y Priapo a verterse en los jardines. Todo era entonces. Todo entonces iba.

Iba el amor a ser dichoso. Era la juventud con cinco toros dentro. Iba el ardor a arder en los racimos. Era la sangre un borbotón de llamas. Era la paz para el amor. Venía la edad de oro del amor. Ya era.

Pero en la isla aparecieron barcos y hombres armados en las playas. Venus no fue alumbrada por la espuma. El aire en la flauta de Pan se escondió, mudo. Secas, las flores sin su dios murieron y el amor, perseguido, huyó a los montes.

Allí labró su cueva, como errante hijo arrojado de una mar oscura, entre el mortal y repetido estruendo que la asustada Eco devolvía.

Águjas rotas de los parasoles pinos le urdieron al amor su lecho. Fieras retamas, mustias madre selvas, rudos hinojos y áridos tomillos lo enguinaldaron en la ciega noche.

Y aunque, lengua de fuego, el aire aullara alrededor, la tierra, oh, sí, la tierra no le fue dura, sin embargo, al sueño del fugitivo amor entre los montes.

La edad de oro del amor venía, pero en la isla aparecieron barcos...

RAFAEL ALBERTI, *Retornos de lo vivo lejano*

AVISOS PREVIOS

ERA LA EDAD DE ORO

Tiempo después de acabada la guerra civil, Rafael Alberti, que el 18 de julio de 1936 estaba de vacaciones en Ibiza, imagina una mitológica isla habitada por Venus y Pan. Son los tiempos de la felicidad. Es la edad de oro.

De repente, aparecen unos barcos y unos hombres armados. Los dioses deben esconderse –del mismo modo que Alberti se escondió para huir de quienes le buscaban–. Solo en esos refugios, en esos montes o sueños, es posible aún encontrar el paraíso.

Aunque Alberti seguramente alegoriza un período de esplendor previo a la guerra y las fatales consecuencias de esta, su poema nos recuerda también la anécdota que contaba Plutarco dos mil años antes. Unos marineros anuncian la muerte del gran dios Pan. Había sido la edad de oro. Pero Pan ha muerto. Empieza un nuevo mundo, quizá menos libre, quizá menos feliz, sin duda menos natural. Menos mitológico. Empieza un mundo significativamente nacido a través de los barcos y las armas. Un mundo de los hombres que acorrala a los dioses, que los arrincona. ¿Que los mata?

Pero el sueño de la edad de oro, el deseo de regresar a esa naturaleza de los orígenes, a esos dioses primordiales, no ha muerto ni podrá morir. Este libro pretende ser una constatación de su supervivencia, a veces agónica, pero también de sus múltiples caras y motivos. Los poetas, convertidos en una sociedad secreta, han sabido, en todo tipo de geografías, encontrar las cuevas escondidas donde aún el dios Pan se entretiene, entre divertido y nostálgico, con los acordes campestres de su siringa. Venus le acompaña. Nosotros vamos a visitarlos.

EL ORIGEN DEL HILO. SENTIDO DE ESTE ESTUDIO¹

La importancia de la mitología clásica como elemento constitutivo o influyente en la poesía española ya desde la Edad Media es algo sobradamente conocido², pero es obvio que no en todas las épocas esa presencia se ha producido de idéntica manera ni con igual función. Esta evolución en el influjo mitológico no puede ser ajena a las propias características o coordenadas principales –a la cosmovisión– tanto del texto final como de su influencia.

Una de las múltiples maneras de abordar los estudios de literatura comparada puede ser, por tanto, a través del conocimiento de las distintas cosmovisiones que se han ido sucediendo. Ahora bien, las unidades cosmovisionarias son un problema no siempre fácil de resolver, puesto que puede considerarse que una época concreta presenta una visión del mundo, pero también un autor determinado, e incluso un solo poema.

Desde mi punto de vista, la verdadera unidad poética, la célula esencial de la poesía, es el poema. Hay libros capaces de conformar un entramado para esas células y responder como organismos autónomos y unitarios, pero no siempre sucede así, y por ello debe ser siempre el poema la clave de todo estudio poético. Cada poema –cada visión poé-

¹ Este libro –ligado en gran medida a mi tesis doctoral titulada *Mitología clásica en la poesía española del siglo XX (1918-1936)*– no habría sido posible sin la ayuda de Vicente Cristóbal y José Paulino Ayuso (que D.E.P.). Junto a ellos, quiero dar las gracias a mis padres y a Leticia, por su ejemplo y paciencia, y a Gonzalo, que estaba acercándose al mundo cuando esta tesis fue defendida en mayo de 2011.

² Sería necesario un estudio aparte para poder citar toda la bibliografía al respecto. Afortunadamente, contamos con los que ya realizaron Vicente Cristóbal (“Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), pp. 29-76) y José María Camacho Rojo (“La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, *Florentia Iliberritana*, 2 (1991) pp. 33-92; y *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: bibliografía analítica*, Granada: Universidad de Granada, 2004), en los que encontramos un acercamiento muy completo al tema.

tica— ofrece una imagen determinada de la realidad, del mundo en el que vive su autor.

Estas cosmovisiones —que existen de igual modo en cualquier manifestación artística y, me atrevería a decir, humana— presentan la relación de un yo con el mundo en un tiempo determinado, lo que en términos “schopenhauerianos” llamaríamos “representación”. Según sus particulares condiciones habrá por tanto múltiples maneras de sentir y expresar esa confrontación deíctica de persona, espacio y tiempo, dando en ocasiones prioridad a uno u otro elemento o eliminando directamente alguno. En efecto, puede ser característica de una cosmovisión determinada la despersonalización, la desrealización o la destemporalización —así, por ejemplo, como se verá, en la poesía moderna—, o el dominio de la persona —del yo— sobre espacio y tiempo —y así sucede en la poesía romántica y neorromántica—. En cualquier caso, las cosmovisiones se constituyen de modo abstracto como estructuras huecas que son actualizadas por una compleja trama de características formales y de contenido. Esto implica necesariamente la existencia de límites, quiero decir, que cada movimiento o cosmovisión tiene unas posibilidades —y no otras— de formas y contenidos. A su vez, permite comprender mejor la existencia de determinados motivos o prototipos, como el porqué del *ubi sunt* medieval, del *locus amoenus* en el Renacimiento, la rosa en el Barroco o el cisne en el modernismo, por poner algunos ejemplos bien conocidos.

Es obvio, por otra parte, que esas cosmovisiones a las que me refiero dependen directamente de los contextos históricos en que surgen. Existe una evolución en la idea que el hombre tiene de sí mismo, así como de la que —positiva o negativa, subordinada o indomable— posee del mundo y, finalmente, de la relación que establece con este. De aquí se deducen las características del pensamiento y la creación de cada época. En esa evolución del yo y su contexto influyen determinantemente tanto la situación previa como las propias circunstancias socioeconómicas³.

Dicho de otro modo, el contexto histórico determina la cosmovisión general de una época y, de ella, los artistas toman aquellos elementos que sirven para su propia visión del mundo. Esa cosmovisión se corresponde con una serie de respuestas a los siguientes interrogantes: ¿qué importancia posee en ese momento el hombre y cuáles son sus características fundamentales (positivas, negativas o realistas)? Igualmente,

³ Para algunas de estas ideas, véase Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, Madrid: Gredos, 1981.

¿qué importancia y qué características se atribuyen en ese momento al mundo? Por último, ¿cómo es la relación entre hombre y mundo? La respuesta a estas preguntas determina, como digo, el entramado de temas y formas en cada período literario.

Pongamos un ejemplo. Para identificar las líneas maestras de la literatura realista – o del arte realista o del pensamiento realista (y me refiero con esto a los propios de la segunda mitad del siglo XIX)–, debemos partir, por tanto, de los fenómenos históricos. Nos hallamos, una vez superado el período de las revoluciones románticas, en una época en que la burguesía, finalmente, se ha instalado en el poder. La novedad de este hecho determina su propio autoanálisis. Quiero decir: la burguesía se analizará a sí misma, por lo que el sujeto artístico acaba colectivizándose, convirtiéndose en plural. El “yo” romántico es progresivamente sustituido por un “nosotros”. Puesto que su interés prioritario es mostrar su propia descripción –cada vez más científica, según el positivismo entonces de moda–, el espacio y el tiempo han de ser, en la medida de lo posible, los reales, es decir, el mismo espacio y tiempo en que esa burguesía vive. Teniendo esta sencilla estructura bien clara, es obvio que las características menores del Realismo han de subordinarse a ella. La posibilidad de la fantasía, por ejemplo, es escasa, puesto que se pretende mostrar la realidad tal cual es. Y la evasión, que estallará cuando el Realismo decline, resulta en sí misma una contradicción con respecto a las necesidades básicas del movimiento. Si podemos encontrar, sin embargo, rasgos muy poco habituales en períodos más idealistas, como la presencia de los factores económicos, la descripción pormenorizada de lugares reales, la aparición de personajes y hechos históricos, etc.

Teniendo en cuenta lo dicho, lo que pretendo es explicar cada una de las cosmovisiones literarias del período estudiado a la luz de su contexto; comentar cuáles serán sus rasgos principales y mostrar desde un punto de vista teórico, reforzado por los ejemplos, la importancia de la mitología en esa cosmovisión. Mi estudio aborda la poesía española escrita entre 1918 y 1936. Es un momento de gran agitación y vitalidad. Distintos movimientos conviven o se suceden. La mitología, evidentemente, no puede encajar de la misma manera en esos diferentes moldes. Habrá momentos en que aparezca más, momentos en que aparezca menos –o en que no aparezca–, y sus apariciones tendrán unas características concretas –preferencia de unos mitos frente a otros, preferencia de unas relaciones entre mito y realidad frente a otras–. Intento demostrar, pues, que esas diferencias en este momento responden fundamentalmente a la cosmovisión del poema.

Ahora bien, caben dos matizaciones a todo esto. Por un lado, la cosmovisión del poema es una elección dentro de la propia del poeta. El autor selecciona en cada instante la visión del mundo más adecuada para el texto, pero esta no puede ser ajena por completo a su propia personalidad. Hay poetas, así, en los que la mitología es elemento característico central, por lo que esto puede contagiarse incluso a poemas de cosmovisión supuestamente antimitológica. Por otro lado –y este elemento rebasa completamente mis objetivos– el mito –en sentido amplio– es esencial y constituyente de cualquier cosmovisión poética en tanto lo es del arte y del pensamiento humano en sí mismo.

Así pues, como digo, este estudio pretende explicar cómo cada cosmovisión –o, si se prefiere, cada tendencia o movimiento– implica necesariamente unas características centrales que deben aparecer con frecuencia. Esas características suponen un estilo determinado y unos temas y motivos. Para acceder a ellos –tanto a los aspectos formales como a los de contenido–, el sistema más frecuente es la imitación de modelos. No hay movimiento literario, por novedoso y transgresor que pretenda ser, que no adopte en su mundo una serie de autores o corrientes previas, a partir de las cuales toma decisiones de seguimiento o repulsa. Cada época, pues, elige sus clásicos. No es difícil comprender, por ejemplo, la fascinación de los poetas del 27 por los poemas más complejos de Góngora, puesto que ven en el cordobés un modelo de exigencia y de poesía plenamente poética. La elección de los clásicos tomados como modelos dependerá, así, tanto de la facilidad para acceder a ellos como de su cercanía –aparente o real– a la cosmovisión del artista o de su obra.

El estudio de la tradición clásica en la época contemporánea no deja de ser, además, una necesidad de la crítica literaria. Desde que en el ya lejano 1961, Lasso de la Vega afirmara que “en cualquier evento, sea la cosecha abundante o modestos los frutos, parece de todo punto urgente la tarea de emprender el estudio de la huella de la tradición clásica en la literatura española contemporánea para, mediante la acumulación de materiales procedentes de un buen número de figuras representativas, esbozar pronto la síntesis del comportamiento del literato español frente al fenómeno clásico”⁴, los estudios parciales acerca de la tradición

⁴ Rafael Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid: Prensa Española, 1967, pp. 18-19. Incluye los artículos titulados “El mito clásico en la literatura española contemporánea”, que habían aparecido en *Actas del II Con-*

clásica en la literatura española del siglo XX han aumentado sin duda, pero aún de modo humilde⁵. En cualquier caso son suficientes para dibujar con alguna perspectiva fiable la repercusión de la mitología en algunos autores, a lo que se hace necesario unir nuevos estudios sobre autores todavía escasamente conocidos⁶. En esta pequeña y reciente tradición de estudios debe enmarcarse este libro.

greso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961), Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 405-466.

⁵ Véanse, a este respecto, las ya citadas bibliografías de Cristóbal y Camacho Rojo.

⁶ Durante el año 2009 apareció la tesis doctoral de Andrés Ortega Garrido titulada *La materia clásica en las vanguardias españolas* (Universidad Complutense de Madrid). Aunque su asunto no coincide totalmente con el mío, tienen numerosos puntos en común, puesto que la mitología es uno de los aspectos de la tradición clásica más estudiados por Andrés Ortega, quien ha considerado además a los poetas principales de la llamada generación del 27 en esas “vanguardias españolas” de su título. Su estudio, no obstante, puede servir como complemento al mío (o viceversa), ya que en su caso plantea de qué modo el antielasicismo teórico de las vanguardias no fue tal, mientras que yo procuro observar la evolución de los usos mitológicos en un período bastante coincidente con el de los movimientos vanguardistas. Son bastantes los poemas que comentamos ambos, por lo que remito en general a su lectura.

JUSTIFICACIÓN DE LOS LÍMITES

Antes de pasar a los asuntos que nos convocan, conviene realizar algunas precisiones. Para comenzar, hay que poner límites al sintagma “mitología clásica”, que entiendo como el conjunto de relatos de origen tradicional constituidos en las antiguas culturas griega y latina y que reflejan, a través de los acontecimientos extraordinarios acaecidos a dioses y héroes, una particular explicación del cosmos. Estos relatos han llegado a nosotros gracias a la rica literatura grecorromana. Así, autores como Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Virgilio, Ovidio –por citar sólo a algunos de los más notables– son fuente prioritaria para nuestro conocimiento de la mitología antigua, si bien la tradición posterior ha servido también para proyectar el mito clásico y hacerlo llegar hasta la actualidad.

El segundo gran límite que determina nuestro título es el de “poesía española”. Supone esto la convención habitual de estudiar aquí solo a autores españoles que escriben en castellano, lo que elimina, claro está, la muy rica poesía en catalán de este período, y también la escrita en gallego y vasco. En cuanto a los hispanoamericanos –y pienso aquí sobre todo en Huidobro y Neruda–, a pesar de la importancia decisiva de algunos en este momento y su relación estrechísima con lo español, y la aparición a veces de importantes ediciones de sus obras en España, también quedan al margen. Estos lindes tienen exclusivamente una función práctica: un estudio como el que me propongo sería inabarcable si incluyera en él –con ánimo de exhaustividad– la poesía hispanoamericana. Por otro lado, la española en lengua no castellana, aunque comparte claramente el contexto al que nos vamos a referir, supone, por motivo lingüístico, una tradición diferente, que requiere, por tanto, un estudio aparte.

Las fechas que limitan mi trabajo no son, desde luego, establecidas por ningún azar. 1918 es el año, ante todo, de la irrupción de la vanguardia en nuestra poesía con los primeros poemas ultraístas. 1936 es, por evidentes motivos históricos, el final de un ciclo. No son raros los autores que han concebido este período de 1918 a 1936 como una cierta uni-

dad⁷. Corresponde con la segunda mitad de lo que José-Carlos Mainer popularizó como “Edad de Plata”⁸, período que coincide con el fin del dominio modernista. Este se produce en torno a 1916 –año del fallecimiento de Rubén Darío– y 1918 –con la llegada de Huidobro a España y el comienzo de las vanguardias–, y supone un momento de inflexión con hitos fundamentales como la publicación del *Diario de un poeta recién casado*. A partir de ahí, aunque el Modernismo está lejos aún de su desaparición –como quedará claro en nuestro estudio–, la poesía española comienza un nuevo ciclo que en principio tiene que ver con un éxito de lo intelectual frente a lo sentimental. Es, como tantas veces se ha repetido, un momento de esplendor literario.

La nomenclatura empleada responde en general a la terminología más frecuente en la crítica, si bien en determinadas ocasiones he procurado evitar algunos marbetes por insatisfactorios. En efecto, parece necesaria una revisión razonada y coherente de la taxonomía literaria del período que estudiamos. Así, términos usados muy habitualmente, como “posmodernismo”, pueden resultar poco adecuados. Llamar así –con prefijo de posterioridad– a lo que se pretende aún modernista es sin duda erróneo, puesto que a pesar de los posibles matices, no se trata de un movimiento distinto. Como diré más adelante, me parece más idóneo hablar de “tardomodernismo”. Igual que este caso podría citar otros, como la recurrencia excesiva al término “generación”, que en nada contribuye a describir tendencias literarias. Otros nombres más generales, como “modernidad”, los discutiré más adelante. Pero, como digo, pese a todo –pese a la tentación especialmente de buscar nombres descriptivos, como “literatura de la crisis”, “literatura de lo nuevo”, “literatura de lo absoluto”, “literatura de lo irracional”, etc.– seguiré en general las terminologías al uso.

Para comprender mejor este libro conviene realizar ahora otra puntualización. Una de las circunstancias a mi juicio más nefastas de los

⁷ Entre otras obras, véanse para la literatura Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid: Guadarrama, 1980; y Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid: Castalia, 1995. Respecto del plano artístico, contamos con el estudio de Jaime Brihuega, *Imágenes para una generación poética (1918- 1927-1936)*, Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la CAM., 1998.

⁸ José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1975 (ed. consultada: 1987).

estudios literarios en su sentido diacrónico es la desaparición de las mayorías. Estamos acostumbrados, así, a considerar cada período histórico en virtud de sus autores más sobresalientes, lo que acaba por resultar una falacia, puesto que la literatura, de este modo, se convierte en un espejismo. Es tan ridículo como juzgar la gastronomía de una región por sus restaurantes más célebres. Literatura no es solo lo que producen los genios, aunque suela suceder que a estos les siga, después, el cortejo de autores de segunda y tercera fila. De hecho, para comprender una época suele ser más eficaz conocer precisamente a estos, a los de menor originalidad, pues son los menos marcados por su personalidad y los más determinados por las circunstancias del momento⁹. En España, durante los años veinte, el movimiento que sigue dominando es el modernismo. La poesía pura es estadísticamente un fenómeno minoritario y elitista, más bien de juventud. Juzgar un período por lo que hicieron los autores menores de 35 años –Juan Ramón Jiménez es la excepción que confirma la regla– es, como digo, arriesgarse al error. Por este motivo, porque pretendo estudiar todo un período, y no solo a sus figuras más destacadas, incluyo un corpus de autores suficientemente representativo de lo que realmente se escribía en España entre 1918 y 1936. Durante nuestra famosa Edad de Plata, el público lector de cultura media conocía a Villaespesa, pero no a Cernuda, conocía a Salvador Rueda, pero no a Aleixandre, conocía por supuesto a Antonio Machado, pero ¿quiénes eran Emilio Prados y Manuel Altolaguirre? Yo

⁹ Sigo en este interés por el fenómeno general de la poesía a toda una larga lista de críticos y estudiosos que se afanan en los últimos años por editar a los poetas menos conocidos. Como resultado de estos trabajos podemos citar a José Luis García Martín (ed.), *Poetas del Novecientos*, Madrid: Fundación BSCH, 2001, 2 vols., que recoge en antología a los que hasta hace poco apenas eran notas a pie de página en los manuales al uso de la literatura española del siglo XX. En general, algunas de las antologías de poesía española anterior a la Guerra Civil tienden últimamente a incluir un buen número de poetas, al margen de los ya tradicionales cánones de imprescindibles. Véase el muy aconsejable libro de Andrés Soria Olmedo (*Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid: Visor, 2007) o los ya clásicos de Arturo Ramoneda (*Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, Madrid: Alianza, 1995), José Paulino Ayuso (*Antología de la poesía española del siglo XX: 1900-1939*, Madrid: Castalia, 1996) o Víctor García de la Concha (ed.) (*Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid: Austral, 1998). Entre las antologías que fueron abriendo camino, hay que destacar la de Juan José Domenchina, *Antología de la poesía española contemporánea*, México: Atlante, 1941.

no entiendo que ahora, en ocasiones, nos olvidemos de los autores que realmente eran leídos (en la medida en que la gente lee poesía) para centrarnos solo en aquellos que juzgamos como más representativos de un cierto “espíritu de la época”.

¿ES POSIBLE RELACIONAR LA MODERNIDAD CON LA MITOLOGÍA?

Otro asunto que creo necesario analizar en esta introducción es el de la posible relación –que este libro tendrá que confirmar o desmentir en el caso concreto de la española– entre la poesía moderna y la mitología.

Es cierto que la mitología clásica ha sido motivo recurrente en numerosas épocas de la historia literaria occidental¹⁰. Ello se debe a que encajaba en distintas cosmovisiones poéticas, sobre todo en aquellas anteriores al Romanticismo, para las que el pasado era válido en el presente y para las que la literatura culta era privilegio de una elite. Sin embargo, parece menos útil en la poesía romántica y postromántica, en tanto los dioses grecorromanos van cediendo su lugar a otras referencias culturales.

La poesía que estudiamos en este libro ha sido llamada de la “modernidad”. Este amplio movimiento debe entenderse en su contexto europeo y americano. La literatura española, así, aparece en este momento determinada por su veloz carrera hacia Europa. Tras un siglo a remolque de tendencias foráneas, la lírica española alcanza al fin durante las décadas tercera y cuarta del siglo XX un nivel de evolución que la sitúa en primera línea de los movimientos poéticos europeos. Para llegar a esta situación fue imprescindible la influencia francesa. El viaje a París se convirtió en una necesidad que los autores españoles no podían soslayar sin vergüenza. Quien más quien menos pasó por la capital francesa, y en las biografías de los autores suele citarse su conocimiento o amistad con relevantes autores de Francia. Lo que se hacía más allá de los Pirineos era inmediatamente conocido en España a través de las revistas, muy atentas a las novedades galas, y permitía a los autores españoles sentirse a la última.

¹⁰ Para la tradición clásica en general y su presencia en las literaturas occidentales sigue siendo una referencia insustituible el libro de Gilbert Highet, *La tradición clásica*, México: FCE, 1954 (3ª ed.: 1996). Para la literatura española, véase la obra muy completa de Juan Antonio López Férez, *La mitología clásica en la literatura española*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2006.

La poesía moderna occidental fue consecuencia de una larga evolución durante el siglo XIX que viene considerándose a modo de encadenamiento de algunas figuras clave, tales como Poe, Baudelaire o Mallarmé¹¹. Se caracteriza por la desrealización o el irracionalismo y por la autonomía del poema¹². Para decirlo con pocas palabras, “la poesía moderna es romanticismo desromantizado”¹³, lo que quiere manifestar cómo esa desrealización estuvo siempre determinada por el esfuerzo intelectual consciente. La modernidad busca convertir experiencias efímeras en eternas, lo que justificaría que el poema quiera abandonar la realidad más inmediata, la más temporal¹⁴.

He dividido la poesía del período estudiado en tres partes que responden a tres cosmovisiones diferentes. Aunque todas ellas derivan de las características esenciales de la modernidad –si bien en varios grados–, lo cierto es que son movimientos claramente distintos, y cualquier lector podría reconocer la poesía de Villaespesa como diferente al *Cántico* de Guillén, que a su vez guarda poca relación con el *Poeta en Nueva York* de Lorca. En este libro llamaremos a esos tres movimientos generales poesía tardomodernista, poesía moderna y poesía neorromántica. Los distintos matices de cada uno de ellos los discutiremos en sus respectivos apartados¹⁵.

¹¹ Juan Ramón Jiménez en *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid: Visor, 1999, edición de Jorge Urrutia, cita a todos estos poetas como principales eslabones de la constitución de la poesía moderna. Quizá podría haber recordado también a Valéry, como natural sucesor mallarmeano, pero la rivalidad con el autor de *El cementerio marino* pudo impedirselo.

¹² Véase Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución* (op. cit.), pp. 231-286, que dedica un capítulo a la “Poesía de la época contemporánea”, época que corresponde a lo que aquí llamamos modernidad. Es interesante también el estudio de Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia: Pre-Textos, 2001, para entender mejor la evolución que experimentó la poesía moderna española.

¹³ Huégo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona: Seix Barral, 1959 (ed. consultada: 1974), p. 41.

¹⁴ Véase Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos, 1997, pp. 17-22.

¹⁵ Son muy numerosos los trabajos que han intentado estudiar la evolución histórica de la poesía española en los años que nos ocupan en este trabajo. Véanse, entre otros, Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Madrid, Verbum, 1952; Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*, Madrid: Gredos, 1968; Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid: Siglo XXI,

En cualquier caso, puesto que podemos entender de modo general la poesía del período que estudiamos como una unidad, podemos preguntarnos igualmente qué sentido tiene la mitología en esta época. A las primeras de cambio, es posible prever un panorama no muy positivo, si tenemos en cuenta que, como afirma Octavio Paz, uno de los rasgos prioritarios de la modernidad es su establecimiento como “tradicón contra sí misma”¹⁶, lo que tiene mucho que ver con la poesía de Arthur Rimbaud¹⁷. El célebre *enfant terrible* dijo “maldecid a los antepasados”¹⁸, y él al menos cumplió su propio mandato ridiculizando los mitos tan queridos por los parnasianos, un poco como, según veremos con detalle, algunos vanguardistas españoles ridiculizarán los mitos tan queridos por los modernistas.

En efecto, una de las pretensiones prioritarias de la modernidad es su búsqueda de una tradición nueva para un mundo nuevo, idea que llegará a su cima en las vanguardias, pero que afectará también en gran medida a la llamada poesía pura. “La regla que impera es la voluntaria ruptura con la tradición. [...] Esta repulsión puede tomar todas las formas, desde el hastío a la agresividad. Incluso en los espíritus más moderados, el recuerdo de la literatura anterior se ha transformado en

1972; José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*, Madrid: Guadarrama, 1970; Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Gredos, 1973; Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid: Gredos, 1976; Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid: Guadarrama, 1980; Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*, Madrid: Cincel, 1980; Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid: Castalia, 1988; Pedro Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus, 1989; Arturo Ramoneda, *Antología de la poesía española del siglo XX (1890-1939)*, Madrid: Alianza, 1995, pp. 9-54; José Paulino Ayuso, *Antología de la poesía española del siglo XX: 1900-1939*, Madrid: Castalia, 1996; Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*, Madrid: Gredos, 1997; José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, Madrid: Crítica, 2010. Téngase en cuenta también el numerosísimo fondo documental del portal www.edaddeplata.org.

¹⁶ Véase Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Teenos, 1991, p. 84.

¹⁷ Véase Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, op. cit., pp. 85-87, para esta ruptura de la tradición en Rimbaud.

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

necesidad de componer, cueste lo que cueste, una poesía propia, distinta de la de sus predecesores”¹⁹. Pretende culminarse así el proceso de individualización que el Romanticismo, con su teoría del genio, había iniciado. Como si en vez de pertenecer a una tradición, cada artista fuera una tradición nueva por sí mismo, los autores deberían, de hacer caso a estos preceptos de modernidad a ultranza, buscar modos nuevos de respuesta a una nueva literatura.

Toca, pues, imaginar, a priori, un período en que la mitología no es útil, o lo es, esencialmente, para transformarla e, incluso, ridiculizarla. Mallarmé había reclamado, de hecho, “unos mitos nuevos, actuales y propios.”²⁰. Malraux, por otra parte, diría después que “el trabajo de un artista occidental consiste en crear un mito personal a través de una serie de símbolos”²¹. Aunque estos conceptos de mito se alejan del sentido tradicional de mitología, no dejan de ser apuntes interesantes para entender la relación entre la nueva literatura y la tradición previa²².

Sin embargo, la crisis del mito no deja de ser un fenómeno relativo. La poesía moderna quiere, en efecto, ser una poesía nueva, pero ella misma acaba constituyéndose como tradición, y la influencia de unos autores sobre otros no fue en esencia menor de lo que había sido en épocas precedentes. En Europa, la tradición clásica no había pasado al olvido, y pervivía un cierto espíritu humanista. Muchos autores de pri-

¹⁹ Íbid., p. 216.

²⁰ Jorge Urrutia, “Introducción”, en Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, Madrid: Visor, 1999, p. XIII.

²¹ Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, (op. cit.), p. 113.

²² Para el concepto de mito, véanse Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 2ª ed., 1982, p. 8. Otra discusión sobre el concepto de mito puede hallarse en Luis Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona: Planeta, 1975, pp. 11-15. Los mitos, aunque ya con sentidos más amplios, se han convertido en asunto principal de determinados estudios literarios. Véase así, Northrop Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1973, o la fructífera relación entre mito y antropología que parte de James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE, 2006 (pero primera edición de 1922) y que se desarrolló en el Círculo de Eranos y la mitoerítica (véanse Gilbert Durand, *De la mitoerítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona: Anthropos, 1993, o, para más información sobre mitoerítica, a Cándido Pérez Gállego, “Mitología y literatura”, en José María Diez Borque (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1985, pp. 404-413). Véase también Fátima Gutiérrez, *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida: Milenio, 2012.

mera fila la tuvieron en cuenta de diversas maneras. Ezra Pound tradujo a Propertio. T. S. Eliot presidió la Asociación Clásica de Londres. Joyce dominaba el latín y sabía bastante griego. La mitología inspiró en gran medida obras fundamentales del período como *The Waste Land*, *Die Sonette an Orpheus*, el *Ulysses*, los *Cantos*, más numerosas obras de Giraudoux, Anouilh, etc.²³ Poetas como el italiano Pascoli, como Hugo von Hofmannsthal, Stefan George o Kavafis, sintieron también la atracción del mito clásico. Apollinaire, herido en la cabeza, dibuja un cuadro en que una Minerva triunfante sale de la cabeza de un brigadier enmascarado²⁴. Cocteau, cuyo espíritu vanguardista no supone un olvido de los mitos, teatralizó las historias de Antígona, Edipo y Orfeo²⁵. Paul Valéry, que había traducido las *Bucólicas* de Virgilio, y cuya influencia en España fue considerable, recorrió en su obra poética una abundante selección de temas míticos.

En “El mito hoy”²⁶, Roland Barthes apunta las que considera características estructurales del mito, al que define semiológicamente como “un sistema de comunicación, un mensaje”, cuyo significado depende de unas circunstancias históricas concretas. Ahora bien, la función del mito es despojarse de la historia para adquirir apariencia de naturaleza, esto es, de eternidad. Esta atemporalidad real o ficticia del mito alcanza repercusiones muy diferentes, que pueden partir de un cierto espíritu conservador de su uso, en tanto el mito no cambia el mundo, sino que más bien apuesta por definirlo, por establecerlo para siempre, despojándolo de toda evolución, motivo por el que también Barthes asegura que el mito en la actualidad es un fenómeno burgués, como burguesa es, desde su punto de vista, la poesía moderna, que, como decíamos

²³ Los interesados en estas cuestiones pueden acudir a Luis Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos, 2ª ed., 1974. Véase también Furio Jesi, *Literatura y mito*, Barcelona: Barral, 1972, donde se encontrarán distintos artículos sobre el mito en Rilke, Pavese o Pound. Luis Gil, *Transmisión mítica* (op. cit.), pp. 128-133, trata la presencia en Rilke de Orfeo. José Lasso de la Vega, “La presencia del mito griego en nuestro tiempo”, *Gerión*, número extra 2, 1989, pp. 99-114, abordó el mito en Pound o Gide. Finalmente, no puede dejar de consultarse a Highet, *La tradición clásica* (op. cit.), vol. II, 290-303.

²⁴ Lo cita Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, p. 34.

²⁵ El *Orfeo* de Cocteau, obra de teatro vanguardista, apareció traducido por Corpus Barga en la *Revista de Occidente* (números XLIV y XLV, pp. 171-199 y 347-378), en febrero y marzo de 1927.

²⁶ Roland Barthes, *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI, 1980, pp. 197-257.