





BOLETÍN  
DE LA  
REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA

TOMO C · CUADERNO CCCXXII

JULIO-DICIEMBRE DE 2020





# BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

TOMO C · CUADERNO CCCXXII · JULIO-DICIEMBRE DE 2020

## LAS TRADUCCIONES DE POESÍA EN LA REVISTA *CÁNTICO* (I)<sup>1</sup>

RESUMEN: El presente trabajo aborda la inclusión de autores extranjeros en la primera etapa de la revista de poesía *Cántico*, de 1947 a 1949. Esta revista supuso una excepción dentro del panorama poético de la época, ya que se distinguió estéticamente de las corrientes mayoritarias por entonces. Aunque no suficientemente apreciada durante el tiempo de su publicación, la presencia de algunos escritores poco conocidos en la España de posguerra nos da una idea de la amplitud de miras del grupo de poetas que se hacía cargo de la revista, así como de su ideario estético y de los vínculos que pretendieron establecer con la poesía internacional del momento.

*Palabras clave:* poesía, posguerra española, revista *Cántico*, traducción.

### THE TRANSLATIONS OF POETRY IN THE JOURNAL *CÁNTICO* (I)

ABSTRACT: This article addresses the presence of foreign authors in the first phase of the poetry revue *Cántico*, from 1947 to 1949. This journal represented an exception within the poetry scene of the time, since it distinguished itself aesthetically from the major contemporary currents. Although little appreciated at the time, the inclusion

<sup>1</sup> En este trabajo solo analizaré las traducciones de poesía de la primera época de la revista *Cántico*, pues por razones de espacio la segunda época se ha recogido en otro artículo.

of certain little-known writers in post-war Spain gives us a sense of the breadth of vision of the group of poets who ran the magazine, as well as their aesthetic ideology and links they sought to establish with the international poetry of the moment.

*Keywords:* poetry, Spanish post-war, *Cántico* journal, translation.

## I. SOBRE EL ORIGEN DE LA REVISTA *CÁNTICO*

**E**DITADA en Córdoba en plena posguerra, la actividad de la revista *Cántico. Hojas de poesía*, se divide en dos etapas, de 1947 a 1949, con la publicación de ocho números, y de 1954 a 1957, segunda época en la que trece entregas ven la luz. Figuran como directores del asunto Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena, aunque desde el primer inicio se adscriben al grupo los poetas Julio Aumente y Mario López, así como los pintores Ginés Liébana y Miguel del Moral, autores de las portadas e ilustraciones de la revista.

El hecho de que una revista de provincias de la posguerra española se deje de publicar por un tiempo, tras el cual vuelve a editarse, puede desviar las indagaciones del investigador hacia preguntas que tengan que ver con el origen de ese hiato. Y hablo de *desvío*, no de engaño: nos ocurre que existe una pregunta anterior si cabe más importante, la inicial, la que tiene que ver con el origen de dicha revista, o centrando el asunto, ¿qué inquietud artística mueve a unos jóvenes cordobeses, alejados del epicentro de la vida cultural, artística y académica, para concebir unas *Hojas de poesía*? La respuesta, que por obvia podría pasar de soslayo, no es otra que la insatisfacción.

Sobre el nacimiento de *Cántico*, se ha aceptado mucho tiempo la explicación de Guillermo Carnero<sup>2</sup>. El poeta y filólogo no fue el primero en reivindicar la poesía del grupo<sup>3</sup>, pero sí que lo hizo de una manera tan rigurosa

Véase Domingo César Ayala Moreno, «La poesía en lengua no española en la segunda época de la revista *Cántico*», *Il confronto letterario*, n° 72, 2019, pp. 327-348.

<sup>2</sup> Guillermo Carnero. *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Editora Nacional, 1976, [cito por la reed. Madrid, Visor, 2009].

<sup>3</sup> Domingo César Ayala, «La poesía “excéntrica”. Olvido y recuperación del grupo Cántico en el canon poético de posguerra», *Poligramas*, n° 46, 2018, pp. 103-113. Como primer

académicamente (y exitosa editorialmente) que sus opiniones fueron marcando la estela de todos los estudiosos posteriores. En su monografía, Carnero señalaba que el desencadenante de la creación de la revista fue el fracaso en la convocatoria del premio Adonais de 1947 de dos miembros del grupo (Molina y García Baena), y el afán de estos de hacerse un nombre; Abelardo Linares<sup>4</sup> lo corregiría más adelante, revelando que al premio comparecieron también Juan Bernier, Mario López y Julio Aumente. El galardón, y con él la notoriedad, correspondió a la sazón a José Hierro por su libro *Alegría*.

Sin embargo, de la Torre<sup>5</sup> niega vehementemente este aspecto, ya que «es inadmisibles creer que la revista saliera impulsada por la falta de reconocimiento oficial, según opinión de G. Carnero, ni que naciera con premura, como supone A. Linares. Mantener tales supuestos es desconocer la realidad de los hechos». Señala de la Torre, con buen criterio a mi juicio, la dificultad de poner en marcha un proyecto de este tipo en un contexto histórico como el de la posguerra. Pensemos ya no solo en la situación de carestía, con el consiguiente incremento de costes y las dificultades para acceder a materiales, sino en la renuencia de la Dirección General de Prensa a otorgar nuevos permisos para iniciar publicaciones. La burocracia del momento se veía agravada por la siempre alerta censura. Es muy probable que los tiempos se dilatasen, y la gestación de esta empresa viviese una demora de muchos meses e incluso algún año.

Lo más plausible es pensar que cada crítico tiene su parte de razón: aceptando la tesis que expone de la Torre, no es menos cierto que el grupo (quizá más que ninguno, Ricardo Molina, verdadero artífice de la revista y cultivador por encima del resto de las relaciones sociales) no encuentra su acomodo entre los cauces de expresión más prestigiados. En parte por situarse fuera de Madrid, donde se encuentran las editoriales más importantes y el cogollo del mundillo lírico, en parte por su estilo tan lejos del formalismo clasi-

documento que reivindica la recuperación de *Cántico* (y especialmente de Pablo García Baena), véase José Infante, «Descubrimiento de “Cántico”. Una revalorización justa», *Sol de España*, 7 de febrero 1971, p. 53.

<sup>4</sup> *Cántico*, ed. facs., pról. de Abelardo Linares, Diputación de Córdoba, 1983 [cito por la reed. 2007].

<sup>5</sup> José María de la Torre, *Ricardo Molina, biografía de un poeta*, Córdoba, Cajasur, 1994.

cista como de la retórica existencial (aunque esta tacha de incompreensión sea matizable: no en vano tanto Molina como García Baena habían publicado sus libros *El río de los ángeles* y *Rumor oculto* en la revista *Fantasia*, en 1945 y 1946<sup>6</sup>), estos poetas sienten la indiferencia tanto de la crítica como del resto del ámbito creador; lo cual, si bien se mira, es aún peor que la polémica y el desencuentro: para esto último deben necesariamente, considerar a los escritores. Así, como todo grupo que desea darse a conocer y reivindica su lugar en el panorama literario, la poesía de *Cántico* precisa de un vehículo propio de expresión que le sirva de plataforma, que le otorgue visibilidad y le permita una influencia; una moneda con la que negociar, un capital que lo respalde en los círculos de élite. Es obvio que este movimiento es fruto de una consideración pausada, de una reflexión profunda y sostenida que, si bien coincide con el varapalo del Adonais, no sabemos si fue acelerada por este hecho o no; indudablemente, solo era cuestión de tiempo (y puede que otros imponderables) que *Cántico* viese la luz, bajo esta advocación u otra.

En estos casos siempre es mejor dejar hablar a los protagonistas, aunque, como veremos, puedan ofrecer visiones confusas de una misma situación. Pablo García Baena, sin dejar muy claro el asunto, nos dice en el apartado «Presentaciones» de la edición facsímil de la revista<sup>7</sup>:

Muchas cosas se hacen antes de *Cántico*: páginas literarias del diario *Córdoba*, colaboraciones en *El Español* y la *Estafeta Literaria* de Madrid. Adaptación a la escena de la poesía de Fray Juan de la Cruz [...]. Aparición del libro de Ricardo Molina *El río de los ángeles* en la revista *Fantasia* de Madrid y en enero de 1946 en la misma editorial el libro de Pablo *Rumor oculto*. Los dos libros pasan ligeros y desnudos, sin pena ni gloria [...].

<sup>6</sup> A este respecto, debemos recordar además que la publicación fue saludada por los grandes maestros del 27: ya en el número 3 de febrero de 1948, Vicente Aleixandre califica su nacimiento como «suceso no del todo usual que a mí me parece justo registrar, subrayar de algún modo» (*Cántico*, 2007, p. 36). Por su parte, Gerardo Diego dedica a la «flamante *Cántico*» un artículo de *La Tarde* del 5 de enero de 1949, recogido en Rafael Inglada (ed.), *Cántico 2010. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de la Merced, abril-mayo de 2010*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2010. Con todo, este reconocimiento no parece suficientemente relevante.

<sup>7</sup> *Cántico*, p. 17.



En 1947 los cinco poetas cordobeses acuden a la convocatoria del premio Adonais [...]. Desilusión. Es entonces, en este momento, cuando *Cántico* va a precisarse...

Por su parte, las palabras de Ricardo Molina parecen favorecer una de las dos versiones. En carta a Mario López del 29 de octubre de 1947, recogida por José María de la Torre<sup>8</sup>, se desmarca de la posible teoría del desagravio cuando le pide a su compañero material para incluir en el segundo número de la revista:

Pero yo preferiría publicar poemas tuyos que no hubiesen formado parte de *La tierra confundida* que mandaste a Adonais... Podría parecer o se nos podría criticar que la revista ha nacido para dar a conocer unos libros en cierto aspecto fracasados.

Además de este dato de primera mano, de la Torre aporta en su estudio otros documentos personales de Molina que evidencian sus intenciones de emprender un proyecto poético que despierte las adormecidas mentes cordobesas y les proporcione a sus fundadores una vía de escape del tedioso mundo que les circunda. Estos documentos son cartas y un borrador manuscrito de revista, con portada, título y sumario, fechado casi un año antes de octubre de 1947<sup>9</sup>. Por último, podemos señalar cómo Juan Bernier<sup>10</sup> anota en su diario en entrada de febrero de 1947 que «Él [Molina], García Baena y yo queremos hacer algo que renazca el ambiente de la ciudad de Córdoba». Ese «algo» no necesariamente debería indicar el nacimiento de la revista, habida cuenta de los conatos culturales que ya había emprendido el grupo. Pero dados los resultados, parece natural pensar que sí.

De este modo, el primer número de *Cántico* se publica, después de no pocas vicisitudes, según se ha visto, en octubre de 1947. Un mes antes, una hoja volandera informa por las calles de Córdoba de la inminente salida de la revista, incluyendo un boletín de suscripción a la misma y anunciando

<sup>8</sup> De la Torre, *Ricardo Molina...*, p. 51.

<sup>9</sup> De la Torre, *Ricardo Molina...*, p. 50.

<sup>10</sup> Juan Bernier, *Diario*, Valencia, Pre-textos, 2011, p. 506.

en un rápido bosquejo cuáles serían las líneas programáticas esenciales que seguiría la nueva publicación, además de un completo sumario. Entre sus propuestas se incluye la de reflejar «a través de traducciones y críticas el panorama de la poesía extranjera, en sus más indiscutibles valores y con preferencia aquellos no vertidos hasta ahora en nuestra lengua». Una afirmación valiente, decidida, enérgica y, lo más importante, consumada en la mayoría de los casos. La innovación a la hora de descubrir nuevas voces poéticas es una aspiración que se cumple en buena medida, y el rigor lírico, así como el buen gusto en las elecciones de los nombres, son indiscutibles. En una carta a su amigo Miguel Molina Campuzano, el 8 de noviembre de 1947, con ese número inicial ya en la calle, Ricardo Molina insiste en su declaración de intenciones<sup>11</sup>:

Las principales tendencias de *Cántico* serán: a) predominio del versículo; b) realismo, impureza, magia, imagen; horror al poema nebuloso, pseudofilosófico; c) presentación en cada número de un poeta inédito o casi inédito en castellano: en el primero fue Milosz; en el próximo aún no sé decidir entre Louis Aragon, Deszo Kostolányi, Stephen Spender, S. Lehman o La Tour du Pin.

De todos ellos, finalmente solo Aragon y el húngaro Kostolányi pasarían a ser incluidos en *Cántico*. Sin embargo, la terna de nombres barajados, así como los finalmente traducidos, declara manifiestamente la amplitud de miras de la revista.

## 2. LA POESÍA EXTRANJERA EN *CÁNTICO*

Durante su primer periodo de publicación se recogen en *Cántico* poemas de veintidós autores extranjeros, más cuatro catalanes en su lengua, lo que supone, objetivamente, un porcentaje muy alto de atención a la actividad poética fuera del castellano. Es clara la voluntad de agrupación bajo un mismo paraguas poético, eso sin obviar las evidentes similitudes estéticas. Los poemas, y

<sup>11</sup> De la Torre, *Ricardo Molina...*, p. 57.

esto va en su contra, aparecen sin la versión original, a excepción del que nos ofrece Charles David Ley en el número 7, donde traduce al español su propio texto incluyéndolo en los dos idiomas.

El primer número de *Cántico* incluye poemas de W. H. Auden, de O. W. Milosz y de P. Claudel. Sorprende sobre todo la inclusión de un poeta como el británico, conductor de ambulancias voluntario durante la Guerra Civil y autor de uno de los poemas más famosos y bellos dedicados a la República durante la contienda («Spain 1937»). Y si sorprende es por esta razón extraliteraria, pues no debe en ningún momento desentonar la presencia de una de las voces más personales y dotadas para el intimismo de todo el pasado siglo. El poema elegido es un fragmento de «Lullaby» (1937), concretamente la primera estrofa, en versión de Juan Carandell Zurita. El texto aparece sin título, con el escueto y nada descriptivo encabezamiento «Poema». Estos dos hechos, la ausencia de título, «Canción de cuna» tradicionalmente en castellano, y su aparición fragmentada, escamotean el significado total del texto, ya que es un magnífico ejemplo de monólogo dramático, con el yo lírico transfigurado en la voz femenina de una madre que vela el sueño de su hijo, escondiendo un amor fugaz juvenil en una moderna alborada que se rebelase contra el tiempo deseando extender las particularidades de una noche pecaminosa (tal vez en alusión al homoerotismo):

Pero abandónate a mis brazos  
 hasta que el día aclare, oh, tú, ser palpitante,  
 ser mortal y culpable<sup>12</sup>.

En cuanto a la traducción, su rigor formal es evidente, si bien aparece un ritmo algo forzado, que pierde la ligereza del original a pesar de encerrar todo su sentido. Pronto vemos que esa es una de las características principales de las traducciones aparecidas en la revista, el propósito de captar en la adaptación, por encima de todo, la intención y el espíritu que vierte el poeta en el original sin importar demasiado la conservación de la rima o la medida del verso, a veces ni siquiera de la estrofa.

<sup>12</sup> A lo largo de este trabajo, y por meros motivos de espacio, ofrezco solo una breve selección de los poemas comentados.

El segundo poema de este primer número corresponde al poeta, aristócrata y diplomático lituano Oscar Wratlslaw de Lubics Milosz. A pesar de su nacionalidad, su obra está escrita en su práctica totalidad en francés, y por tanto se traduce de este idioma, no del polaco, como afirma erróneamente Juan de Dios Torralbo<sup>13</sup>. Poco apreciado por la crítica, no fue hasta el final de su vida que despertó el interés de sus contemporáneos, aun así escaso. Su obra se mueve en torno a la meditación filosófica y la explicación católica de la naturaleza y el cosmos que refleja sus vaivenes espirituales. La visión que del mundo proyecta el poeta tiene su origen en la memoria y en el consabido paraíso de la infancia, recuperado a voluntad en la ensoñación lírica. Un reflejo de ello es el poema que Julio Aumente traduce, «Sinfonía de septiembre». Es una larga pieza de 104 versos agrupados en 26 estrofas en las que el verso libre se va desarrollando con una fuerte musicalidad. A lo largo del poema, Milosz se recrea en la evocación de la belleza perdida de la infancia y en descripción del paisaje suavemente otoñal, y lo hace con un profundo sentimiento de unión y armonía entre su alma y los elementos de la naturaleza, con la belleza del animismo impregnando cada epíteto:

Dichosos horizontes arrastrados por el suspiro de la tarde, nubes de oro,  
 bellos navíos cargados de maná por los ángeles ¿es verdad  
 que todos, todos dejasteis de amarme? ¿qué jamás  
 volveré a veros a través del cristal de la niñez?

El preciosismo del lenguaje es una característica del estilo milosziano que Aumente se preocupa en mantener, ya que el poeta cordobés entiende la traducción como un proceso de asunción de elementos e ideas que dicho ejercicio debe conservar de una lengua a otra. Así, no le importa agrupar de modo distinto los versos que forman el conjunto, e incluso altera su composición de modo que en su nueva pieza resultante se quedan en 98. Esto es algo que la diferencia de otras traducciones del mismo poema, que suelen

<sup>13</sup> Juan de Dios Torralbo, «Un paso en la aclimatación de literatura extranjera en España: Internacionalización y apertura del grupo Cántico», en Balbina Prior (ed.), *La tradición trascendida. Cántico y su época*, Madrid, Ediciones de la *Revista Áurea*, 2017, pp. 46-58.

conservar la forma como un elemento fundamental en la consecución del ritmo y esencial en la identidad del conjunto<sup>14</sup>.

La tercera y última pieza traducida de este primer número es toda una declaración de intenciones, ya que se trata de un fragmento de «El espíritu y el agua», la segunda de las grandes odas de Paul Claudel, uno de los poetas que más y mayor influencia ejercieron en el conjunto de los cordobeses. Su pensamiento religioso condiciona en gran medida las poéticas de los miembros del grupo, especialmente en Bernier, García Baena y, sobre todo, Ricardo Molina, quien firma esta traducción. Para Guillermo Carnero<sup>15</sup>

[el] Amor y la Naturaleza son sus dos asuntos, más una religiosidad que, como la de Mario López, parece, además de genuina, unívoca, y cuya fuente literaria se halla en poetas como Pierre Emmanuel, Charles Péguy, Paul Claudel y Francis Jammes, que Ricardo Molina apreciaba en grado sumo y en varias ocasiones tradujo.

Existe un fuerte paralelismo entre la visión de la naturaleza como perfecta obra de ordenación divina claudeliana y la interpretación elegíaca que Molina hace del entorno, como señala Carlos Clementson<sup>16</sup>: «paralelismo que se confirma, a efectos métricos, en la derramada profusión versicular, en esa entonación himnica del discurso, aprendida en las muchas traducciones que Molina realizara del gran poeta católico».

En «El espíritu y el agua» se revela de forma evidente el poeta con el papel de intérprete del mundo, un mundo perfecto creado para que el ser humano

<sup>14</sup> Este mismo poema fue traducido años más tarde por Dictinio de Castillo-Elejabeitia junto con otros cinco del mismo autor, incluyendo además un pequeño estudio introductorio, respetando, ahora sí, la distribución formal del texto origen. Castillo-Elejabeitia no hace en ningún momento referencia a la traducción de Aumente, pero debía forzosamente conocerla, porque el mismo poeta gallego colaboró con un poema propio en el segundo número de la revista. Véase Dictinio de Castillo-Elejabeitia, «Seis poemas de Milosz. Prólogo y traducciones acompañados de originales franceses». *Anales de la Universidad de Murcia*, XI-4, pp. 689-753. Disponible en la versión on line en: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/6578/1/N%202%20Seis%20poemas%20de%20Milosz.pdf>. Fecha de consulta: 29/08/2018.

<sup>15</sup> *Cántico 2010*, pp. 49-50.

<sup>16</sup> Carlos Clementson, *Ricardo Molina. Perfil de un poeta*. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, p. 39.

cante sus correspondencias divinas, reflejo de la grandeza del Creador, con quien el yo lírico interactúa, pero no de la manera directa que nos propusieron los místicos castellanos, sino que el conocimiento se produce de modo interpuesto, a través de los animales, la vegetación, el paisaje:

Yo veo, Dios mío, el hombre perfecto, perfecto en el perfecto árbol, [...]  
 Vos estáis en este mundo visible como en el otro,  
 Vos estáis aquí,  
 Vos estáis aquí y yo no puedo estar en otro sitio sino con Vos [...]  
 Donde quiera que vuelvo los ojos  
 abarco la inmensa octava de la Creación.

El poema se presenta como la plasmación de un encuentro, una fusión que despeja el camino hacia Dios en tanto que vía de pasión y gozo natural.

El complejo mundo de la religiosidad que muestran los poetas de *Cántico* es en buena medida deudor de estos planteamientos, si bien por momentos el catolicismo exaltado de Paul Claudel se confunde (a veces sutilmente, a veces sin ambages) con un paganismo igualmente celebratorio.

Si importante es la influencia de Claudel, no lo es menos la de un autor en tantísimos aspectos opuesto a él como es André Gide. Ricardo Molina, por ejemplo, en carta de presentación a Jorge Guillén, el 12 de abril de 1948, dice de sí mismo: «En mi formación –yo no estoy “formado”– influyeron sobre todo los poetas de la Antología de Gerardo Diego y los maestros del postsimbolismo francés: Francis Jammes, Paul Claudel y André Gide, principalmente»<sup>17</sup>.

Aprovechando la concesión del premio Nobel de 1947, la revista *Cántico* dedica un rendido homenaje al escritor francés otorgándole una nutrida doble página en su segundo número, de diciembre de ese año. En ella se incluyen hasta ocho fragmentos en verso y en prosa poética de *Los alimentos terrestres*. Me parece interesante resaltar las distancias que separan al cristiano Claudel y a Gide, reconocido homosexual y comunista disidente, porque en su disimilitud conforman dos aristas complementarias del sofisticado imaginario estético cordobés. Ambos adoptan lo que considero una aptitud cele-

<sup>17</sup> Olga Rendón Infante, *Los poetas del 27 y el grupo Cántico de Córdoba* (2 vols.), Sevilla, Alegoría. 2015, pp. 126-127.

bratoria de la naturaleza, pero lo que en Claudel es muestra de la grandeza de Dios, en Gide es un erotismo paganizante que convierte los elementos naturales en cómplices de una deliciosa sensualidad. El uso del lenguaje es aprovechado en todos sus recursos consiguiendo encerrar en el significante la sugerencia musical de un significado en muchos casos dilógico, y son estos elementos conjugados los que darán forma al corpus teórico de *Cántico*.

En estos fragmentos de *Los alimentos terrestres* se dan cita el clasicismo grecolatino y la tradición bíblica, esta última desacralizada, tomando de ella caracteres como el de Nathanael para construir con ellos un discurso impúdico y apasionado, voluptuoso, donde el deseo da forma a un canto que llora el tiempo que se escapa, pues significa el fin del amor.

Más singular y llamativa parece la primera y única aportación de Juan Bernier a la práctica traductora de la revista. No es Bernier un autor que se prodigase en sus entregas poéticas, los prolongados periodos de silencio entre un libro y otro podrían atestiguar perfectamente que se encuentra en esa difusa y heterogénea categoría de «poetas tranquilos».

El poema en cuestión supone una triple novedad. Además de la ya citada aparición de su traductor, es la primera pieza en lengua portuguesa, inaugurando una serie que tendrá continuidad en el quinto número de esta etapa; la última novedad, no menos relevante, es la presencia de una mujer como autora, Florbela Espanca. En sucesivas entregas la contribución femenina se producirá tanto en creación en lengua española como en labor traductora, pero habrá que esperar al primer número de la segunda época para encontrar la siguiente traducción de un poema de autoría femenina; es significativo, además, que sea la última. Ciertamente, sería injusto decir que *Cántico* no alberga en sus páginas poesía femenina, pero sí podría achacársele alguna racanería. Por otro lado, sería fácil defender que la revista es un reflejo de la situación de la mujer en la literatura, y que su exigua presencia ya supone un intento de normalización.

A esta opinión contribuiría la elección de la primera poeta que transita por *Cántico*, ya que Espanca, aún no suficientemente conocida hoy en España<sup>18</sup>, pasa por ser una apasionada defensora de la individualidad feme-

<sup>18</sup> La obra de Florbela Espanca (1894-1930) es breve y está marcada por su tragedia personal, así como por sus graves problemas mentales. Tanto su poesía como su prosa están

nina frente a la posición relegada tradicional en la sociedad de la época. Sus escritos suponen una reivindicación del sentir femenino y de la libertad individual de la mujer. Centrados principalmente en la temática amorosa, la revista cordobesa acoge seis sonetos donde la poetisa portuguesa derrama su sentir más desgarrado, haciendo de la pérdida del ser querido un motivo que, más allá de la queja, representa un impulso de autoafirmación:

Y amarte así, amor mío, locamente  
y que en mí seas vida, sangre y alma  
y decirlo cantando al mundo entero.

Con ribetes de poesía confesional, y ecos de las lejanas cantigas de amigo, parece difícil separar el yo lírico del yo real de la autora. Víctor García de la Concha<sup>19</sup> defiende que no es extraño que sea precisamente Bernier quien traduzca a Espanca, ya que cree que entre los dos existe un modo común de sublimar los elementos de la cotidianidad, de trascender los objetos para situar al hombre en una especie de metafísica que le permita juzgar su comportamiento. En cuanto a las versiones, Juan Bernier respeta el endecasílabo original, pero se ve obligado a eliminar la rima para no forzar el sentido del poema, e intenta ser fiel a los vocablos de la lengua lusa aunque no se produzca la correspondiente repetición fonética en castellano.

En el tercer número volvemos a encontrar a dos poetas enfrentados en estilo, en pensamiento y en peripecia vital. Uno podría pensar que la inclusión del patriótico Rupert Brooke, autor de obra que incitaba a los jóvenes ingleses a alistarse al ejército y dar la vida por su país, tuviera por objeto atemperar o equilibrar la presencia del poeta de la Resistencia y miembro del Partido Comunista francés, Louis Aragon. Es decir, amortiguar la posible reprimenda de una censura que previsiblemente estaría alerta tras la publicación en el número anterior de otro poeta conflictivo como André Gide. No obstante, y sin desestimar por completo esta posibilidad, comprobamos

publicadas en España en la editorial Torremozas, con traducción de la poeta gallega María Tecla Portela Carreiro.

<sup>19</sup> Víctor García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. II. De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 782.



que los dos estilos, en principio separados tanto lingüísticamente como en su formulación temática, no desentonan entre sí si se entienden como habitaciones distintas de un mismo edificio: el del carácter expresivo de *Cántico*. Del mismo modo, en una reciente entrevista, Pablo García Baena<sup>20</sup> quita algo de importancia a ese hecho censorista:

Había [...] una libertad total, por ejemplo, en los autores extranjeros. Parece imposible en esa España, pero como no había nadie que supiera nada les daba igual. Louis Aragon, comunista cerrado, publicaba en *Cántico*. Hicimos un especial de poesía gallega y otro de catalana. Conocimos a Vinyoli y a Perucho...

Rupert Brooke presenta dos sonetos traducidos por el poeta y editor José Luis Cano. Son sonetos a la manera italiana, es decir, no siguen la convención isabelina del estrambote final. Ello carece de importancia para la traducción porque, como hemos visto en otros poemas incluidos en la revista, no se respeta la forma del endecasílabo original, como tampoco la rima. En cuanto a su temática, opone la trascendencia de lo ideal, platónico o divino, a la realidad que, si es más imperfecta, parece más cercanamente cognoscible, menos dudosa:

Como quien rogase mucho por el mundo sabiendo  
lo inútil y vacío de su rezo.

Por su parte, el poema de Louis Aragon, vertido al castellano por Ricardo Molina, nos muestra un autor muy alejado de las juguetonas veleidades vanguardistas del dadaísmo y el surrealismo. Su poesía se acerca al pueblo y a la inquietud vital del ser humano, entroncando su verso con el discurso más accesible de la rabia y la desesperación de lo perdido:

Pero nada nos queda de aquellas joyas de la sombra.  
Ahora lo que sabemos es cómo es la noche.

<sup>20</sup> Pablo García Baena, [Entrevista con Hughes], *ABC Cultural*, 22 de octubre 2016, pp. 8-9.

Así, es en ese oscilar entre el mundo terreno y las inquietudes del espíritu donde encontramos la zona de intersección de ambas poéticas, que en su conjunto forman un poso asumible por los poetas cordobeses, en distintos grados o medidas, para construir un estilo propio y original.

El número cuatro de la revista *Cántico*, publicado en abril de 1948, reúne en su apartado de traducciones a dos de los más importantes poetas de la escuela católica francesa: Charles Péguy y Pierre Emmanuel. De ambos autores conocemos su temprano conocimiento por parte de su traductor Ricardo Molina<sup>21</sup> y cómo pondera las excelencias de su influyente obra, especialmente del segundo, de quien admira «su maravilloso y profundo barroquismo simbolista».

Con motivo de la Semana Santa, todo el número está dedicado a la poesía de carácter religioso, por lo que los poemas de los franceses están integrados a la perfección en el conjunto temático, ya que la intención de los responsables, más allá de dar a conocer la obra de creadores poco reconocidos por el público español, es la de asumir la poética de los autores extranjeros como constituyente de la propia, en homogénea amalgama de estilos. Para Reyes de la Rosa<sup>22</sup>, estos textos «permiten a *Cántico* continuar su programa de presentación de una determinada poesía francesa que convenía [...] no sólo por razones ideológicas fáciles de comprender, sino también por afinidades estilísticas».

Emmanuel contribuye con cuatro textos y Péguy con tres. Se aprecia en ellos un poso de común lirismo, pero las diferencias afloran inicialmente desde lo formal, donde Péguy muestra un ritmo sincopado que se intercala con el verso largo a modo de letanía en «Llanto de la virgen»:

Ella lloraba, lloraba y se había puesto desfigurada.  
Ella, la más grande Belleza de este mundo.  
La Rosa mística.

<sup>21</sup> Ricardo Molina, *Diarios (1937-1946)*, Córdoba, Fundación Cultura y Progreso, 1990, pp. 51 y 64.

<sup>22</sup> José Reyes de la Rosa, «Ricardo Molina, traductor de poesía francesa en la revista *Cántico*», en Antonio Rodríguez Jiménez (ed.), *Ricardo Molina, conciencia de Cántico*, Sevilla, Renacimiento, pp. 137-160. La cita en p. 144.

La Torre de marfil.  
Turrís eburnea.  
La Reina de la hermosura.  
En tres días se había puesto espantosa de ver.  
Las gentes decían que había envejecido diez años.

Frente a ello, el preciosismo bíblico de Emmanuel y su retórica cargada de fervor en poemas como «Magdalena en el huerto» o «Noli me tangere»:

¿Hallarán fuentes los pavorreales  
guiados por las campanillas muertas de la memoria?  
Acosado está el lánguido animal, tan hermoso  
por ir tan desnudo –y turbado– en el celeste sonido.  
Oh, Magdalena, cómo te pesa el aire simple.

No obstante de esta apreciación enraizada en el imaginario estético, conviene señalar que la existencia de lo religioso en la poesía del grupo, cuyas diferencias se han señalado suficientemente, representa una arista más si se la considera un rasgo humanizador pues, ¿acaso hay algo más humano que la inquietud de buscar a Dios? Encontrarlo ya supone otro cantar que, curiosamente, dota a la lírica de unas condiciones distintas.

Existen algunas razones para considerar que la quinta entrega de *Cántico*, aparecida en junio del 48, puede resultar llamativa a los ojos del investigador. La primera de ellas nos señala que en este número, a pesar de no expresarlo claramente, como de soslayo y sin explicitarlo, aparece el primer homenaje especial a una literatura extranjera, en concreto la brasileña. Y esto sucede así tanto por el número de poetas, cuatro, como por la diversidad de sus propuestas, las cuales a pesar de todo permiten descubrir un eje común a los textos y sus autores. Este pionero homenaje continuará en el octavo y último número de la primera etapa con la poesía en catalán, y se normalizará en la segunda época, acompañando la muestra con estudios especializados a cargo de figuras autorizadas en cada respectiva literatura nacional<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> La atención que *Cántico* presta a la poesía hispanoamericana es exigua, y el hecho de que se dedique este espacio a la poesía brasileña por encima de otras literaturas abunda en el prurito de originalidad que busca la publicación. No olvidemos que, según se ha visto,

Los cuatro poetas brasileños son Augusto F. Schmidt, Ribeiro Couto, Carlos D. de Andrade y Mario de Andrade. Cada uno de ellos contribuye con un poema. La intención es presentar en España una muestra de lo que se conoció como modernismo brasileño, movimiento de ruptura cuyas líneas maestras fluctuaron debido a las distintas formas de interpretar el postulado de originalidad que alimentó inicialmente su estética: el nacionalismo y la afirmación de la realidad brasileña frente al europeísmo que podemos apreciar en «Santos» de Ribeiro Couto; la violencia simbolista de «Los príncipes» de Schmidt; el contenido social y de fuerte compromiso cercano a las tesis de izquierda de «Los hombros soportan el mundo» de Drummond de Andrade; o el intimismo con toques parnasianos del poema «Hay el silencio» de Mario de Andrade.

Todas estas piezas están escritas en verso libre, con profusión de medidas y ritmos, ya que uno de los principios que propugna el movimiento es la libertad absoluta en la construcción del poema. Es común la identificación con algunos aspectos de la vanguardia, si bien choca con ella en la presentación de un discurso humanizado. Aunque la traducción aparece sin firma, el hecho de que las notas respectivas a los autores las firme Ricardo Molina nos lleva a pensar que es él el responsable de versionar los poemas.

Del mismo modo, también sin firma y presumiblemente de su responsabilidad es el que estimamos segundo motivo para tomar en consideración este quinto número: la aparición de uno de los grandes referentes de Molina, el poeta francés Francis Jammes, de quien se traducen tres largos poemas de su *Jean de Noarrieu*. Jammes es un poeta que, pese a gozar de bastante éxito popular en vida, ha visto su obra diluida en el tiempo; incluso entre sus contemporáneos fue algo denostado en su última época por considerarse que muchos de sus planteamientos estaban fuera de las corrientes de moda. Independientemente de la querencia que hace expresa Molina por la obra del gascón<sup>24</sup>, es fácil establecer paralelismos entre ambas figuras y sus respectivas obras: los dos poetas provincianos, donde la exaltación del paisaje rural y de la vida en comunión con la naturaleza tiene un peso capital, con una

uno de los objetivos principales era presentar al lector español autores inéditos o muy poco conocidos.

<sup>24</sup> Molina, *Diario...*, pp. 33 y 43; Rendón, *Los poetas del 27...*, p. 163.

impronta de sincero catolicismo no exenta de una particularidad personal, de grácil y cuidado uso del lenguaje...

Es indudable que tanto Jammes como Molina hacen una expresa referencia a su cuestión vital cuando vuelcan su intimidad en el poema. El bucolismo de las colinas, los pastores o la boscosa vegetación de poemas como «El regreso otoñal» o «La partida de los rebaños»:

Ahí verán los narcisos de los prados  
y las altas praderas donde el agua  
se argenta, salta, ríe y se desborda.  
¡Dulces pastores, sembrad el granito  
de la brillante sal tan útil al rebaño!

Este es el día a día rural y pirenaico que Ricardo Molina hace suyo para presentar en sus traducciones como si fuesen propias vivencias de su cotidianidad, y que transmuta en serranas experiencias béticas en muchos poemas de sus primeros libros como *El río de los ángeles* o *Elegías de Sandua*.

El sexto número, correspondiente al período de agosto-septiembre de 1948, consagra su espacio de traducción a un único poeta, Laurie Lee, habida cuenta de que el otro escritor extranjero incluido, el rumano Alexandru Busuioceanu, escribe su obra poética en castellano. Los cuatro textos que aporta Lee están traducidos por dos mujeres, lo cual para Blanco Outon<sup>25</sup> «habla a favor del eclecticismo de la revista». No tengo muy claro el origen ni el sentido de semejante afirmación. No cabe duda de que el hecho resulta llamativo, pero en cualquier caso nos daría una nota indicativa de carácter sociológico, no estético. El eclecticismo tendría que ver, en su caso, con la elección de los poetas que se traducen, y con sus formas de hacer. La elección de un traductor u otro solo condicionaría el contenido de las versiones en tanto que lo hiciese el resultado en sí, para lo cual el sexo es, a mi entender, irrelevante. Más acertadas me parecen sus palabras cuando afirma que los poemas «nos ofrecen una descripción muy sensual, evocativa e intimista de la naturaleza. [...] los intereses de la revista resultan evidentes en la selección realizada».

<sup>25</sup> Cristina Blanco Outon, «La poesía inglesa y alemana en la revista *Cántico*», en Federico Eguiluz *et alii* (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, pp. 95-103. La cita en p. 96.

Al igual que Auden, Lee había estado como voluntario en las filas del ejército republicano durante la Guerra Civil, probablemente atraído más por su pasión aventurera y el deslumbramiento de la atávica España que por una defensa sincera del ideal libertario. La política no se asoma a sus textos, que por el contrario sí evidencian un neorromanticismo que tiñe las descripciones de una melancolía apagada, como de bruma fragante en poemas como «Uno de estos días» o «Lluvia de verano»:

Oigo el triste escurrir del agua en los prados llenos de juncos,  
el brotar de diminutos lagos en la rosa blanca silvestre,  
estremecer de alas en los temblantes cedros  
y lágrimas de los tilos descendiendo de las colinas.

La labor de las traductoras, Alicia de Benedek y Carmen Fustegueras<sup>26</sup> es tremendamente rigurosa, respetando escrupulosamente los originales y consiguiendo unas versiones de bella factura que, a diferencia de otras ya citadas, esconden al traductor y lo convierten en mera correa de transporte de una lengua a otra.

Con motivo del centenario de su muerte, *Cántico* dedica la portada de su séptimo número al pionero romántico francés Rene de Chateaubriand, con lo que se saca a la poesía extranjera de su habitual espacio en las últimas páginas de la revista. El poema incluido es una versión de «La forêt», que debemos a Ricardo Molina; abunda a pesar de su diferencia cronológica con los textos anteriores en un tema recurrentemente tratado en la revista, como es el de la conjunción del yo lírico con el medio natural y la experimentación de un

<sup>26</sup> Carmen Fustegueras desempeñó, entre otras, la labor de catedrática de inglés en el Instituto Provincial de Córdoba. A pesar de ser depurada por su adscripción a la izquierda, pudo seguir ejerciendo su trabajo durante la dictadura. Alicia de Benedek, por su parte, toma su apellido de su esposo, Carlos de Benedek (quien también firma alguna traducción en *Cántico*), periodista-aventurero húngaro que pasó dieciséis años en Córdoba confinado por las autoridades franquistas para evitar su entrega a la Gestapo alemana. Para otros datos biográficos, véase Diego Jordano Barea, «Carlos de Benedek, periodista húngaro deportado a Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 115, pp. 123-128. Versión on line: [https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/6404/braco115\\_1988\\_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/6404/braco115_1988_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Fecha de consulta: 29/08/2018.

encuentro espiritual con el mismo. Por supuesto, hay que entender el poema a través de sus claves románticas: el idealismo hegeliano se traduce en el diálogo del poeta con la Naturaleza, la exaltación del individuo conecta con el *beatus ille* clásico en su desprecio por la sociedad, fruto de una incomprensión que, *mutatis mutandis*, también podría aplicarse al conjunto de la obra del propio Molina.

José Reyes de la Rosa<sup>27</sup>, sobre esta versión del poema «La forêt», dice lo siguiente:

La traducción de Molina revive en nuestra lengua el poema de Chateaubriand con todo su sabor romántico, recreado por el autor con sonoridades y ritmos que en nada desdican el original, para lograr unos efectos análogos a los que provoca el texto del poeta francés.

Además de este poema, el séptimo número de *Cántico* nos deja textos de tres autores que no podrían, a priori, ser más diferentes entre sí: un clásico latino como Horacio en versión del poeta sevillano Miguel Romero Martínez; un estadounidense decimonónico como Longfellow traducido nuevamente por una mujer, Inés Palazuelo<sup>28</sup>; y un autor contemporáneo de la Europa del Este como Deszo Kostolányi, volcado al castellano a cuatro manos por Carlos de Benedeky Julio Aumente. Sin embargo, podemos comprobar una vez más que esa distinción cronotópica puede resultar falsaria, ya que al menos por dos de ellos, Longfellow y Horacio, transita el mismo tema que residía en el poema inicial de René de Chateaubriand, como es el del entorno natural en diálogo íntimo con el ser humano como integrante del cosmos. Esa es la cuestión principal que aborda el poema de Longfellow, donde la voz poética asiste al maravilloso espectáculo del paisaje retratado con un esmero preciosista y gran profusión de elementos:

Hay en este momento un hermoso espíritu respirando  
su madura riqueza en los apiñados árboles [...]

<sup>27</sup> Reyes de la Rosa, art. cit., p. 158.

<sup>28</sup> La traducción de Longfellow corre a cargo de la esposa del poeta malagueño Carlos Rodríguez Spiteri, colaborador de *Cántico* y a la sazón cofundador de *Caracola*, revista con la que los cordobeses mantuvieron más que buenas relaciones.

besa la sonrosada hoja, y despierta la vida  
 en los bosques solemnes de profundo carmesí  
 y plateada haya y arce de amarillentas hojas.

Horacio aporta una de sus odas, la número 11 del segundo libro. En el poema se aprecia la influencia del epicureísmo con el que tradicionalmente se ha asociado el pensamiento del gran poeta latino. Los versos invitan al goce de la Naturaleza mientras ello sea posible, identificando las edades del hombre con las estaciones, y dotando a la juventud de atributos positivos como la alegría, la luz y el color:

No siempre de las flores  
 conserva el brillo la alegre primavera [...]
 ¿Por qué de hojas de rosa  
 no cubrimos la cana cabellera?

El caso de Kostolányi es algo diferente. No se trata de un autor conocido en la España de la posguerra, como los tres anteriores, sino de uno de esos poetas inéditos o poco traducidos que desde el principio la revista pretendía presentar a sus lectores. Por ello, en lugar de un solo poema, los responsables optan por publicar cuatro textos, lo cual hace que la diversidad temática y estilística sea mayor y posibilita una mejor perspectiva de conjunto de la obra del húngaro.

Así, estos poemas muestran a un autor cuyas preocupaciones fundamentales son trascendentes y tienen que ver con la muerte y sus consecuencias en la vida, esto es, aquello que anticipa el final del cuerpo y no asegura la pervivencia del espíritu. Esos ecos resuenan en «Flautista» o «Quejas de un pobre niño»:

Me despido del infinito  
 Que ha llegado a ser una leyenda distante.

Preocupaciones existenciales que adquieren rango colectivo en «Adán» y que se dirigen al resto de los hombres en «Sermón», demostrando que Kostolányi dirige su discurso a un receptor amplio, que debe entender su mensaje no de un modo mesiánico, pero sí al menos como un llamado que le mueva a reflexión:



Ahora os digo a vosotros los hombres,  
Solo esto, solamente esto:  
¡Tenéis lágrimas en los ojos!

En diciembre de 1948 aparece el que sería último número de la primera época de la revista *Cántico*, incluyendo la particularidad novedosa de que en él aparece un especial de cuatro poetas españoles en lengua no castellana. Es el primer homenaje de *Cántico* a los poetas catalanes.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el conflicto lingüístico establecido en España a raíz de la prohibición de otras lenguas que no fuesen el castellano para manejo oficial. Baste recordar la absurda nacionalización del nombre de autores como Guillermo Shakespeare o Ernesto Hemingway para entender el sinsentido. No obstante, sabemos que el catalán fue prohibido para usos de Estado, pero permitido en ámbitos como el literario, y buena prueba de ello es la existencia de la editorial Biblioteca Selecta, centrada en la publicación de autores catalanes en su lengua; o la defensa que del catalán se hizo desde el terreno eclesiástico, lo cual no debe ser, ni mucho menos, pasado por alto si se tiene en cuenta el importante cariz católico del régimen franquista.

Otro cantar debiera de ser que se promoviese el catalán (o el gallego, o el vasco) fuera de su estricto ámbito local. En la referida última entrega de la primera época de *Cántico* se hace, en la estela del número 5 y de los poetas brasileños, un homenaje no oficial a la literatura catalana contemporánea, en traducción del poeta Alfonso Pintó. Este homenaje consiste en la publicación de cuatro textos de autores catalanes que se han significado por hacer una cerrada defensa de su lengua, en la que escriben la mayor parte de su obra.

Los autores en cuestión son Joan Vinyoli, Joan Triadú, Josep Palau y Joan Perucho. Estilísticamente son poetas diversos, pero siguiendo la tónica de publicación de la revista, se escogen de ellos poemas que conserven una impronta común para poder insertarlos dentro de un mismo imaginario lírico. El segmento que une los cuatro textos es el tiempo: se intenta fijar de algún modo un instante que signifique el continuo temporal de la vida; puede ser un momento de dicha amorosa, como en «Arena del amor», de Palau, o incluso el momento eterno de la muerte, que parece adivinarse en «Al retrato de una muchacha» de Joan Vinyoli. La misma muerte aparece evidentemente oculta tras el trocado significado erótico de los poemas «Miro el callado porvenir»

de Triadú y «Amarga memoria» de Perucho<sup>29</sup>. En ambos el tiempo significa memoria, recuerdos. El yo lírico presiente la cercanía del final y pretende fijar para siempre los momentos más cercanos a su felicidad.

Otras dos traducciones completan el apartado dedicado a la poesía extranjera de este número, ambas pertenecientes a la lengua inglesa. De un lado nos encontramos a Charles David Ley, poeta bastante ramplón y docente en institutos británicos en España que figura en casi todas las revistas importantes de la posguerra por la sencilla razón de residir en Madrid y frecuentar los ambientes literarios de la capital; prueba de estas palabras es su escaso, por no decir nulo, impacto en la tradición del Reino Unido en su momento y mucho menos hoy. Como nota curiosa, es el primer poema que aparece acompañado de su versión original, aunque no corresponde la traducción al autor, como cabría naturalmente esperarse dada su propia circunstancia de hispanista, sino a la ya mencionada en este trabajo Carmen Fustegueras. Temáticamente el poema coincide con las inquietudes tradicionales de la poesía, con absolutos como la trascendencia del ser humano. Esta pretensión, por desgracia, se formula de un modo poco original y desacertado.

Por último, *Cántico* no podía abstraerse de la publicación de uno de los poetas más grandes poetas del siglo xx, como es T. S. Eliot. Una obra tan sugestiva como la suya no deja de tocar un aspecto de la condición humana muy atractiva para los poetas cordobeses como es la búsqueda de la divinidad, el sentido de la existencia en consonancia con un Absoluto. A pesar de estar ligado a esa esfera de lo espiritual, el poema «Los hombres huecos» (titulado en la revista con el original, «The hollow men») conserva muchos rasgos retóricos que lo anclan a través del lenguaje a lo mundano:

Esta es la tierra muerta  
esta es la tierra de cactus  
aquí se levantan las imágenes de piedra

<sup>29</sup> En la revista los nombres y poemas de Josep Palau y Joan Perucho aparecen cambiados, adjudicándole a cada uno el poema del otro. Yo reproduzco aquí la autoría correcta. Sin embargo, resulta curioso que ningún comentarista posterior haya reparado en este error, perpetuándolo así involuntariamente.

aquí reciben  
la súplica de la mano del muerto

La traducción del texto corresponde al poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas, quien logra conservar en sus versiones el acertado ritmo original, así como la esencia del espíritu inquisitivo de un Eliot que, en esta época de su vida, está sufriendo un cambio importante como es su conversión al anglicanismo.

### 3. ESPACIOS DE ENCUENTRO LÍRICO

La poesía de los integrantes del grupo *Cántico* ha sufrido demasiado tiempo el peso de determinados clichés establecidos, entre otras razones, por un dudoso discurso de autoridad que se han venido repitiendo con la convicción (en el mejor de los casos) de que en ellos se agota la profundidad de unas poéticas que, en honor a la pureza lírica, presentan una de las mayores complejidades compositivas e interpretativas de cuantas pueda ofrecer el panorama del siglo xx español desde la posguerra en adelante. Uno de esos clichés es la interpretación de su poética desde una perspectiva exclusivamente localista, provinciana, anclada en lo telúrico del terruño. Negar el peso que el entorno cordobés, su tradición cultural y su folclore ejercen sobre la lírica de los creadores de *Cántico* sería algo tan absurdo como ilógico, ya que precisamente Córdoba como motivo fundacional es uno de los hechos distintivos del grupo. Pero no es el único, y muchas veces la mirada oblicua (puede que algo interesada políticamente) nos ha mostrado a *Cántico* como un fenómeno de escaso entendimiento fuera de sus límites regionales, de pequeño vuelo y circunscrito por entero a unas fronteras que determinasen muy estrictamente sus posibilidades de lectura e interpretación.

Es por tanto un error no considerar el cosmopolitismo poético de unos autores que cuentan entre sus influencias y lecturas confesas con lo más granado de la poesía europea de la época, la cual leen en sus lenguas originales y en muchas ocasiones traducen con gran acierto. Ello queda patente en la nómina de poetas foráneos incluidos en las páginas de la revista. Frente a la ramplonería de unos mismos nombres repetidos, nombres además de un

mismo corte intelectual nada peligroso para el régimen, la revista *Cántico* supuso un soplo de aire fresco en cuanto a la lectura de autores extranjeros, introduciendo un gran número de poetas hasta entonces desconocidos en una España poco abierta a la novedades, y apostando por un rigor en lo lírico que, años después, puede ser considerado pionero, situándose como una poesía *hacia afuera*, alejada del provincianismo y aislamiento de los que históricamente se le puede haber tachado.

Del mismo modo *Cántico* establece unos marcados vínculos con los poetas traducidos. Los parámetros que determinaban la inclusión de este o aquel otro autor, se han demostrado nada gratuitos. La estética de *Cántico* encuentra sus reflejos en la poesía europea (principalmente) de la primera mitad del siglo xx, de tal modo que podemos considerar que son tres los grandes pilares sobre los que se asientan esas relaciones:

- Religiosidad. El sentimiento católico que impregna las obras de los Claudel, Emmanuel, Péguy, Milosz, etc., tiene un ascendente importantísimo en todo el grupo, que lo asume individualmente para realizarlo de un modo propio y particular. Es cierto que la sinceridad de ese catolicismo puede ser cuestionada, existiendo en algunos casos como mera excusa de orden estético, pero nadie puede dudar de que existe como tal.

- Naturaleza. El vínculo del hombre con el paisaje, con los elementos, con el orbe todo, se entiende en autores como Gide, Jammes, Longfellow, Thomas o los brasileños de muy distinto modo. Puede entenderse como reflejo de la obra divina, y entonces el poeta es un intérprete del mensaje de Dios; o puede verse de un modo pagano e idealista, donde el ser humano es parte consustancial del medio y siente el alma de las cosas en la suya propia. No cabe duda de que entre esos dos aspectos fluctúa la obra de los poetas de *Cántico*, y así se ven reflejados en los autores traducidos.

- Intimismo. Común a la mayoría de los autores extranjeros que nos trae la revista es esa expresión exacerbada de las sensaciones internas del yo lírico, casi siempre teñidas de nostalgia por el tiempo perdido o de inquietud ante el destino trágico y trascendente. Se ha dicho que la poesía de *Cántico* es vitalista en cuanto celebración del goce y del placer, pero no es menos cierto que ese deleite no es más que el reverso de lo que espera, de la muerte aún no hecha presencia.

Esa búsqueda de la afinidad en lo extraño (entendido como impropio, ajeno) tendría su continuación en la segunda etapa de la publicación, donde

se confirman los intereses y las inquietudes apuntadas en la primera época, otorgando si cabe mayor importancia a la poesía en otras lenguas por medio de secciones especiales monográficas dedicadas a la lírica francesa, italiana, inglesa o china, así como con estudios realizados por consumados especialistas, amén de las traducciones de poemas o autores concretos aislados. Un motivo más que resalta la importancia de esta poesía foránea para el grupo es la inclusión de los textos traducidos en su lengua original, lo que repercute en una más atenta y profunda lectura, demostrando de nuevo que los poetas de este grupo cordobés concebían la poesía como un elemento de expresión y conocimiento aglutinador y sin fronteras.

DOMINGO CÉSAR AYALA MORENO  
Universidad de Jaén

