

## LA PROSA DE ANTONIO MACHADO EN EL CONTEXTO DE LA PROSA EUROPEA DE SU TIEMPO

La afirmación de Guillermo Díaz-Plaja en el sentido de que la prosa de Antonio Machado «lastrada de meditaciones, es demasiado discursiva para ser lírica; demasiado razonada para ser musical», aunque siempre matizable y realizada en el marco específico de su estudio sobre *El poema en prosa en España*<sup>1</sup>, invita en el estadio actual de los estudios machadianos a una serie de reflexiones sobre el valor de la prosa del poeta, que puede alcanzar un nivel mucho más clarificador si se amplía el horizonte de perspectiva con la consideración del contexto europeo de su época.

El primer problema es el relativo a la prosa poética de Antonio Machado. «El Logos numeral domina al Pan frenético y enardecido». Díaz-Plaja sólo encuentra un verdadero poema en prosa «en el que, sin faltar el elemento mental y discursivo, el lirismo aflora». Se trata del fragmento titulado *Soria*, exhumado por Heliodoro Carpintero en *Insula* en 1955<sup>2</sup>.

Independientemente de la veracidad del cómputo, la cuestión que nos asalta de inmediato es la de la valoración que el propio poeta realiza de su prosa y, en particular, de la prosa poética. En Antonio Machado, verso y prosa son dos modos «complementarios», en el más profundo sentido machadiano. La falsa imagen del filósofo en prosa, sucesor de un agotado poeta, manoseada y hecha moneda corriente en algunos estudios generales, parte en buena medida de una lectura superficial, o al menos no lo suficientemente reflexiva, de la famosa estrofa «Poeta ayer, hoy triste/ filósofo trasnochado./ tengo en monedas de cobre/ el oro de ayer cambiado» (XCV), que conlleva además explícita, en la errónea alternancia o exclusividad de los términos, una valoración que en modo alguno se corresponde con el sentir y la propia praxis del poeta, quien además, como es bien sabido y valga como primera refutación, no dejó de escribir poemas hasta el final de su vida.

Muy al contrario, el «oro» y el «cobre» se funden, se «complementan», de tal manera en Antonio Machado que sólo en su conjunción, en la superposición de

---

<sup>1</sup> *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1956.

<sup>2</sup> *Insula*, 15 de agosto de 1955.

escrituras, alcanza su plenitud auténtica la obra machadiana. La prosa aparece así como culminación de una obra lírica a la que acompaña y explica, en íntima comunión.

Machado viene a conectar en este sentido con la impresión general que en esos momentos se extiende por toda Europa. Whitman, en un intencionado intento de acercamiento al lirismo de las cosas cotidianas, había roto en sus *Leaves of Grass* con los convencionalismos de metro y rima. Y Baudelaire exclama en el prefacio de su *Spleen de París*: «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rimes, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience?». Mallarmé señalaba que siempre que se daba esfuerzo en el estilo había versificación. Goethe, por su parte, se nos presenta más extremista cuando afirma que lo realmente poético es lo que queda del poeta después de su traducción en prosa. En esta misma línea, Juan Ramón Jiménez, que también rechaza de forma taxativa la separación entre prosa y verso<sup>3</sup>, cuenta cómo era corriente en él pasar poemas en verso a prosa, e incluso traducir al francés alguna cosa recién escrita para ver el efecto que producía. Las primeras tentativas que se producen en Francia hacia una dignificación de la prosa, antes de los momentos culminantes del *Gaspar de la nuit* de Aloysius Bertrand, los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire y *Les illuminations* de Rimbaud, parten precisamente de las adaptaciones de cantos folklóricos extranjeros. Y en España, las *Leyendas* de Bécquer se presentan como adaptación y traducción de textos foráneos<sup>4</sup>.

Antonio Machado representa en este sentido un momento culminante en nuestra poesía contemporánea. Con su intento descarnado de intimidad objetiva, de autenticidad, de sencillez, de acercamiento a la realidad vivida, el poeta reconcilió la poesía con el lenguaje llano, «sin afeites», que parecía haber perdido el rumbo iniciado —con conquistas tan señaladas como las de Espronceda y Campoamor— en la segunda mitad del siglo XIX.

«Cuando Antonio Machado comenzó a escribir, la poesía, pocos años atrás, había dejado de ser cuento para ser canto. De narrativa se mudaba en lírica. Medio siglo después se produce un nuevo salto en el cuadrante de la rosa de los vientos y la poesía parece atender más que a cantar a contar. (...) No es que el poeta prescindiera de las efusiones subjetivas, no es que renunciara al sentimiento, pero sí necesita disfrazarlo»<sup>5</sup>.

Del «intimismo» de *Soledades*, donde parece «estaba íntegramente proscrito lo anecdótico»<sup>6</sup> —y la afirmación es particularmente sintomática del proceso espiritual

---

<sup>3</sup> «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza» (Carta a Díaz-Plaja fechada el 27 de marzo de 1953 en Río Piedras, Puerto Rico. Vid. *El poema en prosa en España*, pp. 61-2).

<sup>4</sup> Vid. Luis Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa español», in *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 257-266.

<sup>5</sup> Guillermo de Torre, *Antonio Machado. Obras. Poesías y Prosa*, ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 11.

<sup>6</sup> «En mi composición *Los cantos de los niños*, escrita el año 98 (publicada en 1909 =

creativo de esta etapa machadiana—, pasamos al «objetivismo» de *Campos de Castilla*, la etapa que Pedro Cerezo llama de «realismo dramático», donde «la lírica brota del drama mismo de la vida»<sup>7</sup>. El «yo» intenta saltar a la realidad, a la búsqueda del otro, de lo otro.

«Ya era además, muy otra mi ideología. Somos víctimas —pensaba yo— de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece»<sup>8</sup>.

El lirismo sintoniza armónicamente con la realidad. «Entonces vemos cuál es el modo de poesía que surge al fluir de la vida, una poesía transida de temporalidad, viva y *narrativa*»<sup>9</sup>.

Este es probablemente el Machado que más haya que reivindicar en estos momentos, el Machado más vivo y sentido, el de la misteriosa sencillez, el Machado del alma del pueblo. Y es a partir de esta perspectiva como hay que realizar una aproximación a la prosa machadiana creativa.

Pero por otro lado, y de forma paralela, está la prosa de ideas: la prosa filosófica y la prosa literaria, explicación y culminación de su poesía, que es tal vez la más necesitada de valoración.

La crítica de Antonio Machado a la literatura neobarroca de imaginiería conceptual, que se encuentra realmente en sus antípodas, pero de la que no puede escapar, constituye un cuerpo de doctrina que es necesario estudiar porque en él se encuentran todas las claves de la poética machadiana<sup>10</sup>.

Muchas de estas reflexiones críticas se encuentran, entre otras obras, en *Los complementarios*, las «Reflexiones sobre la lírica» y, de manera particular, en su «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», documento esencial para realizar el cotejo con las poéticas de Proust y Joyce, y la poesía pura de Valéry o Guillén.

«Esta lírica desubjetivada, destemporalizada, deshumanizada, para emplear la certera expresión de nuestro Ortega y Gasset, es producto de una actividad más lógica que estética y sólo una crítica superficial no atinará a descubrir en

---

Soledades), se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico» (*Los complementarios* (42r). Citamos por la ed. Macri-Chiappini, vol. II, *Prosas Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 1207).

<sup>7</sup> *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1975, p. 252.

<sup>8</sup> Prólogo a *Campos de Castilla* (1917).

<sup>9</sup> José María Valverde, *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952, p. 109.

<sup>10</sup> Para un estudio de la teoría poética de Antonio Machado Vid. Giovanni Caravaggi, «Teoría del linguaggio poetico in Antonio Machado», en *Linguistica e Letteratura*, III, 1978, pp. 65-110; Manuel Alvar, Introducción a su edición de *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1987.

ella la madeja de conceptos que encierra su laberinto de imágenes (...) A los potas de hoy pudiéramos aplicar *mutatis mutandi*, los argumentos de Kant contra la metafísica de escuela y recordarles la parábola de aquella paloma que al sentir en sus alas la resistencia del aire, sueña que podría volar mejor en el vacío; porque también hay una paloma lírica que pretende eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo...»<sup>11</sup>.

Machado considera que esta nueva lírica de culto a la metáfora, revestimiento de conceptos y creación gratuita de imágenes, constituye uno de los mayores peligros del devenir poético. En algún sentido, podemos decir que la teoría machadiana, con su crítica de la metáfora vacua y la gratuidad de imágenes, se adelanta a su propio tiempo, constituyendo una de las claves de la poesía de los 50.

«Mi opinión era ésta: las metáforas no son nada por sí mismas. No tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje ómnibus de expresión directa. Si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta conmensurabilidad, el empleo de las metáforas sería no sólo *superfluo*, sino perjudicial a la expresión»<sup>12</sup>.

En la formulación de su teoría involucra a Mallarmé (uno de los guías estéticos del 27), cuyo concepto imaginativo, su fe ciega en la virtud mágica del enigma, le parece lo más endeble de su obra:

«Mallarmé vio a medias esta verdad. El ha visto bien claro, y lo dice en términos expresos: parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement; pero en su lírica, y aún su preceptiva, se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma. Esta es la parte realmente débil de su obra. Crear enigmas artificialmente es algo tan imposible como alcanzar las verdades absolutas»<sup>13</sup>.

La cita de Mallarmé está extraída de las *Divagations* (1897), que ya Machado pudo conocer en su primera estancia en París<sup>14</sup>.

No cabe duda de que Machado conocía y supo comprender perfectamente al poeta francés; por eso sabe subrayar la validez de su intuición sobre la licitud de la creación metafórica:

«Pero Mallarmé sabía también, y este es su fuerte, que hay hondas realidades que carecen de nombre, y que el lenguaje, que empleamos para

---

<sup>11</sup> «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua». Citamos por la ed. Macri-Chiappini, p. 1792.

<sup>12</sup> «Sobre las imágenes de la lírica. (Al margen de un libro de V. Huidobro)», *Los complementarios*, ed. cit., p. 1208.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 1209.

<sup>14</sup> Vid. G. Caravaggi, op. cit., pp. 78-9. Cfr. Geoffrey Ribbans, «Antonio Machado y Mallarmé», RHM, XXXIX (1976-77), pp. 183-197.

entendernos unos hombres con otros, sólo expresa lo convencional, lo objetivo, entendiendo aquí por objetivo lo vacío de subjetividad, es decir, los términos abstractos en que los hombres pueden convivir, por eliminación de todo contenido psíquico individual. En la lírica, imágenes y metáforas serán, pues, de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos, que requiere la expresión de lo intuitivo, pero nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas; pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones»<sup>15</sup>.

Machado destaca y valoriza en el verbo mallarmeano su aspecto de contenido romántico, pero tiene que rechazar la forma de enigma artificial. En sus «Reflexiones sobre la lírica», vuelve a referirse a Mallarmé y su concepto de la palabra comercial. En este caso la cita es traída a colación en relación con los poetas simbolistas, a quienes se le atribuye la gloria del descubrimiento de las imágenes específicamente líricas como soporte de las intuiciones<sup>16</sup>.

Y es que Machado conocía perfectamente el clima ideológico europeo en el que se desarrolla su obra poética y la elaboración de su pensamiento crítico sobre la filosofía y la literatura.

En el prólogo a la segunda edición de *Soledades, Galerías y Otros poemas*, evoca el ambiente ideológico finisecular en que se desarrolló esta primera etapa machadiana en oposición al clasicismo de una parte de *Nuevas Canciones*:

Ningún alma sincera podía entonces aspirar al clasicismo, si por clasicismo ha de entenderse algo más que el diletantismo helenista de los parnasianos. Nuevos epígonos de Protágoras (nietzschianos, pragmatistas, humanistas, bergsonianos) militaban contra toda labor constructora, coherente, lógica. La ideología dominante era esencialmente subjetivista; el arte se atomizaba, y el poeta, en cantos más o menos enérgicos (—recordad al gran Whitman entonando su «mind cure» el himno triunfal de su propia cenestesia—) sólo pretendía cantarse a sí mismo, o cantar, cuando más, el humor de su raza. Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística, buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imagería de cartón piedra».

Aunque confiesa amar mucho más el tiempo que se avecina y los poetas que han de venir, «cuando una tarea común apasione las almas». «Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir»<sup>17</sup>.

Es el momento «literalmente profundo» de la lírica, cuando el poeta «desciende a sus propios infiernos (es clara la alusión a Rimbaud), renunciando a todo vuelo de

<sup>15</sup> «Sobre las imágenes en la lírica», ed. cit., pp. 1209-1211.

<sup>16</sup> «Reflexiones sobre la lírica», ed. Macri-Chiappini, p. 1651. Cfr. J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973; G. Ribbans, op. cit.

<sup>17</sup> «Prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y Otros poemas* (1919), ed. Macri-Chiappini, pp. 1603-4.

altura»<sup>18</sup>. En *Los complementarios* transcribe «Les chercheuses de poux» (182r) y «Bateau ivre» (183r), y señala: «La poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica. Después de Rimbaud la poesía francesa entra en un período de desintegración».

En las «Reflexiones sobre la lírica» cita también el verso de Verlaine «De la musique avant toute chose». Y vuelve a hacerlo en el «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», donde señala: «Y no olvidemos que la *musique* de Verlaine no era ya la pura aritmética sonora de los clavicémbalos setecentistas, sino algo más y algo menos, la caótica melodía infinita wagneriana y la furiosa cacofonía del *orgue de Barbarie*»<sup>19</sup>.

«Esta relación y fusión de intereses ideológicos y estéticos, la recíproca analogía de metafísica y poesía: es éste el ochocientos congénito de Machado, su tradición más auténtica, tradición, por lo demás, ideal y personalmente sufrida, y hasta subvertida en la vocación pseudoplatónica y antiplatónica de Abel Martín y Mairena: ochocientos, romanticismo, simbolismo, Schopenhauer-Nietzsche-Bergson, Verlaine-Rimbaud-Mallarmé, Wagner, son equivalencias y sinonimias más o menos diferenciadas dentro de un *corpus* cultural y artístico único e ininterrumpido, que siempre nos reanuda al diferencial intimista»<sup>20</sup>.

Para Machado, la crisis de la poesía contemporánea es también la crisis del intimismo, una consecuencia directa del declive de la visión intimista que se verifica en Europa después del simbolismo. «Tras el simbolismo francés, comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico»<sup>21</sup>.

Entre el grupo de «vociferadores» que aspiran a la absoluta novedad, se destacan dos frutos «rezagados» del espíritu ochocentista: Marcel Proust y James Joyce. *A la recherche du temps perdu* le parece a Machado «el poema donde resuenan los últimos compases de la melodía de un siglo». Machado también coincide con Proust, y lo anticipa, en el sentimiento del tiempo pasado. «Todo cuanto dice M. Proust sobre la memoria y las intermitencias del corazón —comenta Machado en *Los complementarios*— está en mi *Elegía de un madrigal*, publicado en 1907 en *Soledades, galerías y otros poemas* (Pueyo) y escrita mucho antes (...). ¡Y cuántas cosas hay en Proust que escribía yo hace veinte años, y que, seguramente, no publicaría hoy!...». El *Ulises* de Joyce es también obra de poeta. En él se puede estudiar, en un sólo momento literario, lo que se llama «con equívoca y desorientadora denominación», superrealismo: «una definitiva desintegración de la personalidad individual por acortamiento progresivo del horizonte mental»:

---

<sup>18</sup> «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», ed. cit., p. 1786.

<sup>19</sup> Ibidem. Vid. R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid, 1975; G. Ribbans, «La influencia de Verlaine en Antonio Machado», *CuHi*, 91-2 (1957), pp. 180-201.

<sup>20</sup> Vid. Oreste Macrí, «El intimismo de *Soledades* y la metamorfosis ética del decadentismo», *Insula*, 506/507 (1989), pp. 49-50.

<sup>21</sup> «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua», ed. cit., pp. 1786-7.

«Continuar a Joyce, tomar como punto de partida su obra, parece, a primera vista, empresa más ardua que escribir novelas después de haber leído *A la recherche du temps perdu*. Algo hay, sin embargo, en el libro del irlandés no obstante lo absurdo y extremado de su contenido y, acaso por ello mismo, que mira al porvenir. Dicho de otro modo: cuando una pesadilla estética se hace insostenible, el despertar se anuncia como cercano. Cuando el poeta ha explorado todo su infierno, tornará, como el Dante, a *rivedere le stelle*, descubrirá, eterno descubridor de mediterráneos, la maravilla de las cosas y el milagro de la razón»<sup>22</sup>.

Machado parece no querer nunca renunciar a nada. Hay siempre en él un intento de unidad globalizadora. Y es precisamente esta totalidad la que nos da la clave de su pensamiento teórico, la problemática en que se debate.

El análisis de sus textos en prosa, sus reflexiones sobre la literatura, la lírica y los poetas, demuestra —rompiendo la falsa imagen del poeta provinciano— la apertura y universalidad de un Antonio Machado, profundo conocedor y crítico de las corrientes de la modernidad, desde el simbolismo a las vanguardias, perfectamente entroncado en el clima espiritual y el contexto europeo de su época.

A pesar de sus sentimientos ambivalentes, y a veces contradictorios, Francia está presente en la vida y la obra de Antonio Machado. Sus repetidos viajes (1899, 1902, 1911, 1931) le permitieron estar en continuo contacto con su cultura y conocer a personajes de la talla de Oscar Wilde, Jean Moréas, Anatole France o Rubén Darío. Fueron decisivas sus clases en el Collège de France con Henri Bergson y Josep Bédier. Y no cabe duda que podemos hablar de influencias políticas y literarias.

En el terreno específico de la prosa, hay que resaltar la afinidad, por encima del paralelismo de *Monsieur Teste* y los apócrifos machadianos (y en este punto habría que reseñar también los heterónimos pessoanos), entre Machado y Valéry por lo que se refiere a la calidad de la prosa misma.

Aurora del Albórniz señala la influencia de Unamuno y Rubén Darío, que actúan como «incitadores», pero junto a ciertos elementos simbólicos, heredados seguramente de Darío, «advertimos, sin embargo, un tono *gris*, una nota de melancolía que lo aproxima mucho a algunos simbolistas franceses: o mejor, belgas de lengua francesa (ya que la melancolía de Rubén se manifiesta en tono distinto)»<sup>23</sup>. Antonio Machado se acuna, es verdad, en el modernismo español<sup>24</sup>, pero su coetaneidad con «clásicos» como Rilke, Yeats, Apollinaire, etc., abren para él, clásico también, los caminos de una compartida modernidad.

Y los caminos no sólo conducen a Francia. Sin duda, independientemente de Krause, uno de los autores que más influyeron en la visión estética machadiana fue Theodor Lipps, cuya *Estética*, en su traducción castellana<sup>25</sup>, fue utilizada ampliamente

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 1789-90.

<sup>23</sup> «Rubén Darío en Antonio Machado», *Campus*, 33 (1980), p. 21.

<sup>24</sup> Guillermo de Torre, op. cit., p. 8.

<sup>25</sup> *Los fundamentos de la estética. La contemplación estética y las artes plásticas*, Madrid, ed. Daniel Jarro, 1924.

en su proyecto de discurso de ingreso en la Academia, y dejó honda huella en *Los complementarios*.

Habría que resaltar también la influencia de Nietzsche<sup>26</sup>, en particular el Nietzsche de la brevedad aforística, el estilo coloquial y el sarcástico humorismo, que tan honda huella dejó, como también ocurriera con el D'Ors del *Glosario*, en Juan de Mairena y, en general, en la prosa machadiana.

Sus impresiones sobre la literatura rusa<sup>27</sup> constituyen, por su parte, un claro ejemplo de comunión de ideas y sentido de universalidad. Machado destaca la influencia de la literatura rusa en las literaturas europeas del siglo XIX. Su nota más destacada es la universalidad, el «sentido de lo íntegramente humano», la fraternidad. Sólo así han podido soportar la ruda prueba de la traducción las obras de Tourguenief, Dostoievski o Tolstoi —sin duda los nombres más significativos. El tema por esencia de la literatura rusa es el dolor humano. «Un sentimiento de piedad impregna toda la literatura rusa». Desde Puckin y Lermontof, hasta Chejof y Gorki, las obras rusas contienen dos notas esenciales: «Una falta de coherencia lógica» y una «tendencia hacia los universales del sentimiento». El paso de la novela francesa a la rusa implica un cambio de clima espiritual: «De Tolstoi a Anatol(e) France (...) hay más distancia que de la estepa rusa al jardín de Epicuro». ¿Qué debe la moderna literatura occidental a las letras rusas?, se pregunta-responde Machado:

«Los pueblos que alcanzaron un alto grado de prosperidad material —Francia, Alemania, Inglaterra, Italia— y también un alto grado de cultura (lo uno no va sin lo otro) tienen un momento de gran peligro en su historia, peligro que sólo la cultura misma puede remediar. Estos pueblos llegan a padecer una grave amnesia, olvidan el dolor humano. Su civilización se superficializa, toma el sentido de la utilidad y el placer, olvidan esa tercera dimensión del alma humana, el fondo religioso de la vida, el sentimiento trágico de ella, que dice el gran Unamuno, dejan a un lado los problemas esenciales y paralizan, sin saberlo, los íntimos resortes de su misma civilización. La literatura rusa ha sido un enérgico y vibrante despertador, que nos desvela y ahuyenta de nosotros el sueño epicúreo».

Así se asoma Antonio Machado a la Europa de su tiempo, con el espíritu abierto de universalidad, sin duda la nota más destacada de su obra, desde la fraternidad cordial con que siempre encaró su pensamiento, sus escritos, y con ellos, su propia vida.

JUAN PAREDES NUÑEZ

---

<sup>26</sup> Vid. Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967; G. Díaz-Plaja, *Moder-nismo frente a Noventa y ocho*, 1951.

<sup>27</sup> «Sobre Literatura rusa», *Los complementarios*.