

## VEINTE AÑOS DE POESÍA

La poesía española contemporánea se desenvuelve en circunstancias sumamente curiosas. Por una parte, ha alcanzado en conjunto una calidad que la pone por encima de cuanto se ha hecho en el campo de la novela y del teatro; por otra parte, el público nunca ha prestado tan poca atención a la poesía de su tiempo como durante estos últimos decenios. De ahí que mientras los títulos de libros y revistas dignos de interés se multiplican infatigablemente, se observe que estos títulos no sobrepasan una tirada de 400 ó 500 ejemplares.

Establecer juicios de valor sobre obras que están todavía tan cerca nuestro, sería arriesgado; agrupar en escuelas a autores que se mantienen en plena actividad, prematuro. No obstante, el lector curioso y un poco desorientado, tanto por el número de nombres nuevos como por la dificultad de procurarse los libros que por una u otra razón han despertado su curiosidad, agradecerá un esquema de las direcciones que ha seguido nuestra poesía en el curso de los últimos veinte años y sabrá disculparme si ciertas simplificaciones, obligadas por la brevedad de este ensayo, resultan deficientes o injustas para ciertos autores. Mi intención no es establecer un catálogo de éstos, ni siquiera nombrar a los más valiosos, sino, fundamentalmente, señalar las tendencias más acusadas de la lírica reciente.

A principios de siglo, la gran figura de Rubén Darío y el llamado «modernismo», que él llevaba como un halo y mantenía luciente con la fuerza de su personalidad, reinaban en España. Más tarde, ese «ultraísmo», al que aún no se ha hecho justicia, recogió en Europa las preocupaciones universales de su tiempo e infundió en nuestra lírica una savia fresca. Pero allá por los años 1925-1930, cuando mi generación amanecía, junto al recuerdo difuso y anónimo del «ultraísmo», dos nombres gravitaban sobre nosotros: El de Juan Ramón Jiménez, que arrancando del «modernismo», había llegado a

una poesía desnuda del mejor estilo, y el de Antonio Machado, que nos descubría una poesía humanísima, bien enraizada en nuestra tierra sustancial, y difícilmente sencilla.

Junto a ellos, las influencias francesas eran manifiestas y, en cierto modo, contradictorias entre sí, ya que aun partiendo todas de Baudelaire, llevaban por un lado con Mallarmé-Valery a la poesía pura, y por otro, con Rimbaud y el surrealismo a un neo-romanticismo. Si la primera tendencia se resolvía en un hermetismo y un gusto de la perfección y la «obra bien hecha» que empujaba a una especie de classicismo, la otra convertía la poesía «en algo así como un medio irregular de conocimiento metafísico» y creía encontrar en la metáfora un lenguaje sin traducción posible que, más allá de toda explicación, habría iluminaciones últimas y trascendentes de carácter intuitivo. El psicoanálisis que por aquellos años se hallaba en boga prestaba una armazón teórica a la loca y estúpida pretensión de que el poeta se convirtiera en un vidente, como había exigido Rimbaud.

Si el centenario de Góngora, que se celebró el año 1928, alcanzó tanta resonancia, fué porque en él se conjugaban ambas tendencias: La de una poesía mágica —acreditada por la profusión y el brillo de sus imágenes— y la de una poesía sabia y, en último extremo, clásica. Había pues en su consagración algo contradictorio, cuyo pleno alcance empezó a ponerse de manifiesto seis u ocho años más tarde, cuando el centenario de Herrera (1934) prestó alas a los promotores avanzados del neoclasicismo garcilasista, y el de Becquer (1936) se convirtió en enseña de un declarado neo-romanticismo.

La difusión creciente de este neo-romanticismo en los años 1928-1936 es perfectamente comprensible y está dentro de la línea de desarrollo de toda la poesía europea. En efecto, a pesar de ciertas reacciones —como la parnasiana—, y a pesar de que a principios de nuestro siglo se dió por caducado el romanticismo, su corriente seguía penetrándonos y, en formas unas veces declaradas y otras encubiertas, seguía siendo el verdadero motor de la actividad poética. Todos los «ismos», quisiéranlo o no, fueron románticos, o tan románticamente anti-románticos como el «futurismo». «El surrealismo», último de ellos, con su automatismo (nuevo nombre de la inspiración), su defensa de la «belleza convulsiva», sus pathos de lo monstruoso y su debilidad ante lo maravilloso, recogía de hecho las más puras consecuencias del librelirismo romántico. Para lograr la apertura de ese mundo no racional, no comprensible, y más que literario, ya que en tal apertura se veía una especie de nuevo medio de conocimiento, había una llave maestra: la imagen. Y el culto o cultivo de la imagen que había sido ya proclamado en España por

el «ultraísmo» y el «creacionismo» encontró una especie de justificación en la obra de Góngora.

El que se hiciera de Góngora un predecesor de esa especie de metafísica poética o metapoesía que ve en la imagen una revelación porque es algo que no tiene un sentido que se pueda formular de otro modo que con la imagen misma, implica una confusión y un abuso. Entre la imagen gongorina, que no es sino el adorno con que se visten conceptos, y la imagen de los que pretenden intuir una realidad sobre-racional en ella, no hay nada de común. Las «Soledades» y el «Polifemo» son sin duda difíciles pero pueden explicarse hasta en su último detalle, y esa otra poesía no, porque apunta precisamente a lo inexplicable, a lo que se puede adivinar pero no comprender. Bajo las metáforas de Góngora se hallan siempre las realidades inmediatas o las ideas que aquéllas decoran y aunque lo hagan con una abundancia que en ciertos momentos produce la ilusión de que la referencia al primer término se ha perdido, no hay tal. Su imagen no pasa de eufemismo, expresión alquitarada o adorno barroco. Nunca es propiamente mágica.

Por eso, la influencia propiamente dicha de Góngora fué más estrepitosa que duradera. Su poesía, como toda la del barroco, no sólo no respondía a la más honda exigencia del momento, sino que además, enmascarándola, la negaba. Lo que en realidad afloraba aquellos años era un neo-romanticismo, manifiesto ya en el cultivo de las formas populares nacionales (recuérdense por ejemplo los primeros libros de Alberti: «Marinero en tierra», «La amante», «El alba del alhelí»; y los de García Lorca: «Canciones», «Romancero gitano», «Foema del cante jondo»), ya, con ambición más vasta, aunque quizá no tan profunda, en esa poesía iluminada que nos da cinco obras a cual más extraordinarias y significativas: «Sobre los ángeles» y «Poeta en Nueva York», de los citados Alberti y García Lorca; «La destrucción o el amor» de Vicente Aleixandre; «La realidad y el deseo» (en especial la parte de este volumen titulada «Invocaciones»), de Cernuda; y «Residencia en la tierra» de Pablo Neruda que, a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con ese libro en la poesía española.

Aún estaba lejano el centenario de Becquer cuando ya Alberti evocaba al «huésped de las nieblas» y los libros de poesía más representativos anunciaban una secreta simpatía por lo becqueriano que, al margen de ciertos sentimentalismos caducados, recogía su verdadero mensaje: El de la poesía mágica.

Becquer encarna, en efecto, lo más profundo y lo más puro del romanticismo: La rima alada, espontánea y popular; el sentido de la videncia («escribo como el que copia una página ya escrita»);

el verdadero lenguaje lírico («Ideas sin palabras—palabras sin sentido»); la posibilidad de una poesía trascendente o metapoésia puesta que el artista es «la ignota escala— que el cielo una a la tierra»; y, resumiéndolo todo, esa clara distinción entre «una poesía hija de la meditación y el arte que se engalana con todas las pompas de la lengua» y otra, intuitiva, «que brota del alma como una chispa eléctrica» y, «desnuda de artificio», «toca las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía».

Por este pseudo-misticismo de lo inconsciente podía revivirse a Becquer, como se le revivió en efecto el año 1936. Pero junto a ese vasto e invasor movimiento neo-romántico, cuyo órgano más destacado fué la revista «Caballo verde», que se proclamaba en favor de una «poesía sin pureza», se advertía ya, antes de 1936, la necesidad de reintegrar el poema en una forma cerrada y rigurosa que lo salvara de las dispersiones torrenciales, y a menudo blandas, en que se desdibujaba y perdía. Así veremos a Gerardo Diego combatido por una doble exigencia que le lleva alternativa y desesperadamente del poema creacionista al neo-clásico, y de éste a aquél. Así muchos de los poetas más declaradamente «mágicos» volverán una y otra vez al soneto, que pese a la influencia dominante de las formas salmódicas, populares y libreliristas, nunca dejará de disfrutar de cierta vigencia. Así veremos nacer libros tan netamente pre-garcilasesco como «Abril» (de Luis Rosales) y «Sonetos amorosos» (de Germán Bleiberg). Así Jorge Guillén, fiel a su poesía pura, con un prurito esencialmente clásico de la perfección, que se opone a todas las espontaneidades inspiradas y los derramamientos románticos, publica en 1936 una segunda edición de «Cántico», reajustando la primera, incorporando sus nuevos poemas al esquema inicial, corrigiéndose y afirmando su voluntad de cifrarse en un libro, en un solo libro que sea El Libro, la obra justa y colmada hecha de una vez para siempre.

Si exceptuamos la obra extraordinaria de Jorge Guillén, esta tendencia no tenía verdadera importancia antes de 1936. Pero corría soterrada y estaba llamada a imponerse en un cierto momento. En efecto, tras la conmoción de los años 1936-1939, no sólo habían desaparecido de nuestro país los poetas que hasta entonces se habían destacado, sino que además, la circunstancia política convidaba a ensayar un clasicismo rabiosamente hispánico. Y, al conjuro de esta demanda, los ensayos formalistas que se habían hecho antes de 1936 adquirieron una nueva significación. Dionisio Ridruejo comenzó a fabricar, casi en serie, poemas de apariencia perfecta. La revista «Garcilasos» prestó cauce a un movimiento que multiplicaba de un modo casi automático, sonetos tan bien contruïdos como

faltos de verdadero aliento y de honda sustancia humana. Lo que se había tomado por saludable rigor abocaba en un preciosismo cada día más hueró; y el llamado clasicismo en un «pastichismo» de la peor especie.

La contención que nuestra poesía precisaba sin duda para salvarse del retoricismo romántico, declamatorio y falso, que muchas veces mentía o simulaba mensajes metapoéticos con evidente histrionismo, no podía consistir en la imposición meramente formal de unas rimas y unos metros, tan fáciles de imitar como difíciles de revivir. Y el hastío y la mentira que se desprendían de intentos tan artificiales fueron haciéndose tan evidentes que a partir de 1945-1946, la reacción contra el «garcilasismo» se hizo manifiesta y general. Pero si el «garcilasismo» nunca tuvo entraña ni verdadera calidad, logró una difusión que no hubiera sido posible, pese a influencias extrañas a las del movimiento poético propiamente dicho, si no hubiera respondido a cierta necesidad.

Hoy, en franca y saludable reacción contra el decir bonito y vacío del garcilasismo, se busca una poesía sustancialmente humana, cargada de verdades bien sentidas, y escrita en un lenguaje vivaz e hiriente. Se vuelve al verso irregular e incluso a los versículos; se vuelven a buscar las imágenes que no se explican pero algo dicen; se siente tal horror por las falsedades que el «tremendismo» se resuelve en una especie de poesía antipoética. Pero ya nadie escribe a ciegas, como el surrealismo recomendaba; ya nadie cultiva la imagen por la imagen, haciendo de la poesía una maravillosa y divertida caja de sorpresas; ya nadie toma a juego su existencia ni cree ingenioso «epater le bourgeois». El ambiente catastrófico que se respira en Europa ha llegado hasta España. Hemos podido salvarnos de la guerra mundial pero no de sus consecuencias. Y el rigor que imponen las dificultades de la hora actual y el peligro en que se halla nuestro ser mismo de hombres prohíben toda clase de juegos irresponsables e imponen a nuestros poetas unas contenciones mucho más reales y más profundas que las del mero formalismo retórico garcilasista. Nuestros poetas, que no en vano son poetas (es decir, vates o profetas) han registrado ese peligro. Ante él han respondido, como yo creo que debe responderse, con una poesía directamente atendida a lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente humano. Y en esta hora, que bien merece el título de «la hora de la verdad», dos sombras les asisten: La de Don Miguel de Unamuno y la de Antonio Machado. Porque los dos, buenos o malos, fueron poetas de verdad. Y serlo de verdad es lo que, en definitiva, importa.