

ESQUEMA DE DESARROLLO DE LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA *

Por CARLOS RINCON

El objeto a tratar, el desarrollo de la lírica española en el siglo xx, plantea de entrada algunas cuestiones de significación general. En el intento de conseguir una comprensión inmediata del tema se intentará bosquejar de una vez estos problemas en forma de hipótesis:

1. La investigación está ante el fenómeno de un dominio ejemplar de la lírica, como género, dentro del desarrollo literario español en este siglo. La lírica española ofrece en esta época, a la vez, testimonio de la continuidad de una tradición que se remonta hasta los inicios mismos de la literatura nacional española. Este hecho remite al problema de la supervivencia de determinado tipo de estructuras sociales, las cuales están en la base del desarrollo literario, y que podrían caracterizarse así: hay una disolución de los residuos de un sistema de relaciones feudales de producción, estadio que no logra ser rebasado completamente por un desarrollo capitalista industrial. El notable auge de un movimiento anarquista en esta etapa constituye, a su nivel específico, un correlato exacto de ese proceso de desagregación.

2. Como se desprende de lo afirmado, todos los intentos de revolución democrático-burguesa en España en esta época deben conside-

(*) El presente estudio fue presentado originalmente como conferencia en lengua alemana en el Instituto de Lenguas y Culturas Románicas de la Academia de Ciencias de Berlín, en enero del año 67. De allí el tono alusivo que conserva en ocasiones en la versión castellana.

rarse como fracasados. En esta constelación histórica surge la interrogación tanto sobre una perspectiva nacional como sobre su contenido. Tal perspectiva será comprendida en un comienzo y muy en general como la búsqueda de posibilidades de una emancipación del individuo. La conciencia lírica se apodera de este problema con un marcado contenido nacional: la perspectiva histórica de la Nación española aparece elaborada en el horizonte de la lírica.

3. Con ello surge una cuestión específicamente literaria: el problema del realismo. Dentro de la estética marxista ha sido Geórg Lukacs el primero en intentar una definición de las características del realismo literario. Debe notarse que para esa labor la lírica le resulta poco menos que inexistente. Puede decirse hoy con seguridad que dentro de las tareas básicas de la estética marxista no está el plantear un sistema de categorías normativas. Se trata más bien de proporcionar categorías que permitan la comprensión de todos los fenómenos artísticos. Y en nuestro caso concreto se trataría de lograr un acercamiento al problema de saber si la categoría estética del realismo es utilizable en el terreno de los fenómenos líricos.

Como tesis podríamos adelantar que los intentos de expresión lírica de la problemática española se corresponden con la elaboración de una nueva imagen ideal de la figura humana, y por consiguiente —dentro del terreno de la ideología, propio de la expresión artística—, de la humanidad. En ello consiste la importancia universal de esta literatura, su contribución específica a la literatura mundial.

4. Tenemos, por último, que el concepto del realismo que hay en Lukacs conduce a una identificación entre Vanguardia y Decadencia. El problema sería el de determinar la forma de plantear justamente esta cuestión, toda vez que si tomamos como ejemplo el caso concreto de la lírica española, es posible hablar de una auténtica contribución de la literatura de vanguardia. De otra parte, si se examina el caso del desarrollo personal de cada uno de los productores literarios, podría hablarse, a posteriori, de cierta necesidad histórica en cuanto a su paso por la Vanguardia en su labor de unificación entre renovación formal y conciencia de la tradición.

Con esto podemos pasar ya al trazo de algunas de las líneas de fuerza básicas dentro del desarrollo de la lírica española. Que el tratamiento mismo del tema venga a traernos una solución.

* * *

Tres fechas hacen de piedras miliarens en el desenvolvimiento histórico de la poesía española moderna: 1898, 1917 y 1935.

1898 o el modernismo: las metas planteadas por esta poesía, aunque no llegan a ser colmadas por ella en su práctica artística cuando ya se intenta rebasarla, conservan buena parte de su validez —a pesar de que se cambie luego su sentido—, durante todo el período tratado. La pérdida de Cuba en una guerra de fantoches con los Estados Unidos (1895 - 1898) viene a conmover hasta el fondo a la inteligencia. Esa derrota exterior es el cobro de la cuenta de una derrota histórica mayor: la de la I República Española en 1874. Cerradas entonces por un momento todas las salidas a derecha e izquierda, en la lírica modernista se va a dibujar una superación de los conflictos de la conciencia desgarrada del 98. En la situación de la España de la época, una "patria auténtica" solo podía encontrar expresión en la poesía¹. Con el modernismo hallamos el comienzo de superación del estilo agonal de reflexión propio de los hombres que viven tal vacío histórico. Hasta ese instante, el célebre "dolor de España" carecía en realidad de una verdadera perspectiva. El desgarramiento interior que encarna el poeta-filósofo Don Miguel de Unamuno está impregnado hasta la médula por una posición ante el mundo de la más pura raigambre personalista. A partir del concepto de dignidad de la persona, se establece una ética de la personalidad, la cual se reivindica como dirigida en la misma medida, tanto contra las formas de un individualismo burgués como contra un integracionismo católico. Se trata, pues, de una posición que en ningún momento podrá negar sus orígenes en un mundo de valores feudales².

El dolor de Unamuno por España fluirá así siempre hacia sí mismo; no tendrá desembocadura y producirá un eterno corto circuito: es la razón de su constante protesta. Se hará imposible un rompimiento de aquél, y toda la tensión de ese español agónico se diluirá en la voluntad insensata de lograr una última identificación con su Dios —y aquél no es el del cristianismo, pues el Dios cristiano ya ha muerto.

En la poesía modernista va a alumbrar por vez primera la futura autoliberación del pueblo español en un momento en que esas fuerzas que han de emprenderla están todavía paralizadas y desprovistas de la conciencia de esa empresa. De allí que la liberación del "espíritu" por medio de la "creación" poética esté en primer plano. La renovación lírica a través del trabajo en la belleza de la palabra por un espíritu lleno de impulsos dinámicos se encamina hacia una redefinición de las relaciones del hombre con las cosas y con ello, en últimas, de la figura

¹ Cf. WERNER KRAUSS, "Ein spanisches Vermächtnis", *Sinn und Form*, Berlin, 1949, Nº 2, p. 35.

² Por ello las muy recientes búsquedas de algunos jóvenes investigadores españoles como Blanco Aguinaga y Suárez de la Dehesa, en el sentido de hallar una etapa plenamente "marxista" en el desarrollo del pensamiento de Unamuno, tienen mayor interés como síntoma que por los resultados mismos que proporcionan. Su procedimiento es, en el fondo, idealista: se coloca previamente en el objeto lo que se quiere encontrar en él.

humana y su posición en el mundo. En lugar de los afanes románticos se impone uno de "sinceridad". Cortada en un primer momento esa poesía del mundo de decadencia de donde nace como protesta, no por ello las cuestiones de ese mundo dejan de estar comprendidas y expresadas en el yo lírico. La conciencia lírica sigue las huellas de los actores de la Historia: el hundimiento de la nación está presente desde el primer instante en el surgimiento de la poesía española moderna. Solo a partir de esta conciencia podría comprenderse la empresa indicada, cuya ley interna la precisa así Werner Krauss: "Wenn die neue Lyrik das Band zwischen Sprechen und Denken zu straffen vermöchte, so vertiefte sich doch zugleich der Unterschied eines bloss sprachbedingten von einem sprachbezogenen Denken. Poesie appelliert an die Sinnkraft der Sprache, während begriffliche Logik von der Sprache nur ausgeht. Poesie will die Gedankenbewegung im Ursprung sprachlichbelegter Situationen verhaftet, den Begriff in die Bedeutung zurückversenken. Sie begnügt sich nicht mit der begrifflichen Verrechnung der Dinge, da sie im wertbeständigen Wort eine Schatanweisung findet. Während der Pfeil des Begriffs die Dinge nur streift, um sie für seine Entwürfe kenntlich zu machen, glaubt die Wortkunst ein Besitzverhältnis zu einer durch Sprachbedingten angezielten Welt zu gewähren"³.

En su producción el modernismo logró también establecer, al formular sus demandas, una nueva conexión con las tradiciones nacionales y democráticas de España. En ello reside uno de sus aportes básicos, aunque los medios con que intenta alcanzar sus metas no sean suficientemente eficaces. La profundización y el posterior desarrollo de éstos será tarea que los poetas que han de seguir, podrán emprender con éxito. Con todo e intentar romper con la herencia romántica, el modernismo español no es sinónimo completo del concepto de "modernidad", bajo cuyo signo se adelanta en el resto de Europa un movimiento literario determinado por la destrucción de la conciencia poética y el yo lírico, lo mismo que de las formas artísticas consagradas. Los dos conceptos no coinciden en España. El modernismo como escuela literaria implica una concepción de la operación poética como un arder anhelante del yo. Acá reside el límite histórico de esa visión poética de la realidad, la cual permanece siempre ligada a una imagen burguesa del hombre. El camino de la emancipación del individuo del "horizonte de un hombre hasta el horizonte de todos los hombres" no es todavía accesible. A esta constelación corresponde una conciencia lingüística semidespierta orientada por los polos de la evocación y la presentación de la Belleza-armonía. La Lengua no viene a imponerle al poeta un abandono a sus poderes de iniciativa, sino que el signo y la significación aparecen claramente anudados; las palabras no acaban de mudar su sentido consue-

³ WERNER KRAUSS, Art. cit., p. 36.

tudinario y la comprensión es una premisa dada desde siempre. La mediatez de la temática aparece en relación directa con la inmediatez de las experiencias expuestas, y éstas, aunque remitan a una posición patética, son siempre armónicas. La música aparece no en sí sino que se busca en ella determinaciones extramusicales que puedan resultar semejantes a las de la poesía. La música del verbo toma como criterio el valor propio de la armonía vocálica o consonántica, se pinta con ella. Es decir, que no se está ante el "piano de palabras" de Mallarmé. El precepto es más bien "de la musique avant toute chose", como pedía Verlaine. Cuando más algunas formulaciones de Darío en torno a la "música de las ideas", concepción que se toca con los poderes de la sugestión, pueden resultar verdaderamente modernas. Pero su dominio no es total⁴. Son muestra más bien de que en la última etapa de su obra, el gran poeta modernista americano se da cuenta en alguna medida de la insuficiencia de sus medios. El poeta expresa en su reducción a la subjetividad, lo inmediato psíquico, el fluír de la conciencia, pero no lo preconceptual. Toda construcción imaginaria le es extraña. De allí que muy pronto, dentro de los líricos tocados por esa poesía, poetas que siempre serán más o menos modernistas, vengan a presentarse intentos de superación de esos planteamientos. En vísperas de la Primera Guerra Mundial se bosquejan dos caminos. Estos se llaman Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Desde el Prólogo de sus *Soledades*, Machado se había referido a sus diferencias con el modernismo. Grande era su admiración por Darío, "pero yo pretendía (...) seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni el complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu (...) respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras en un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes"⁵.

Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura / sino palabra en el tiempo

Ni el Parnaso, ni Verlaine, ni Darío sino una lírica en cuya gramática el sustantivo y el adjetivo son accidentes del verbo, conjugado con una "rima temporal".

A partir de ese afán de "sinceridad", el poeta va luego a ser obligado a salir de sus galerías interiores. Aquel que con justa razón ha sido llamado "el más jacobino de los poetas españoles" (Guillén), hallará a la altura de 1912 que "la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano; historias animadas que, siendo suyas, vivie-

⁴ ERIKA LORENZ en su *Rubén Darío "bajo el divino imperio de la música"*. Hamburgo, 1956, lleva demasiado lejos su intento y convierte a Darío en un poeta totalmente moderno. Lo cual implica, por lo menos, una falta de enfoque.

⁵ ANTONIO MACHADO, *Poesías Completas*. Buenos Aires, 1951, p. 9.

sen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero”⁶. El romance es para Machado

cantar que canta y cuenta / un ayer que es todavía.

Merced a su melodía (el asonante) que canta esa presencia, el poder universal de la poesía leerá en el tiempo y en el espacio de un paisaje las superposiciones de una continuidad histórica.

Machado asegura así el redescubrimiento del romance con valor historial en el momento en que toma sus primeros bríos el movimiento que llevará al planteamiento, primeras realizaciones y rebasamiento de las metas de una revolución democrático-burguesa de carácter nacional. Y a su vez, a una renovación de la cultura democrática en España. Es sabido que el romance es un género brotado de las ruinas de la epopeya. Con él llega a poder del pueblo la riqueza cultural de los grupos dominantes en el Medioevo y se asegura su eternización hasta nuestros días. La misma eternidad de la forma romanceada (cuatro versos de ocho sílabas asonantadas: quiebre en dos del verso de diez y seis sílabas de la epopeya) dentro de la literatura española. En él, como en los refranes, el sentimiento antifeudal y la perspectiva popular serán la característica básica⁷. Tales hallazgos literarios irán acompañados posteriormente en Machado por algo que no había logrado cristalizar realmente para la inteligencia española y que él elabora en polémica con Ortega: una teoría propia del progreso cifrada en su visión del pueblo como la única “aristocracia verdadera” existente en España. El progreso de la nación solo puede tener realidad si el pueblo es su portador. Algo más: Machado no permanecerá congelado en el simple momento de la teoría: la praxis correspondiente es la que encontramos en sus posiciones después del estallido de la rebelión fascista.

Pero el poeta, recluso y hundido en su puesto de profesor de francés en Soria, será durante la segunda década del siglo una voz sin eco. Otra la situación del modernista Juan Ramón Jiménez. Este pasa entonces por uno de los momentos cumbres de su carrera. Rompiendo lanzas contra sus antiguos compañeros y recibiendo impulsos de la poesía vanguardista, va a constituirse en el jefe de fila de la *nueva poesía*. Será el mentor de Rafael Alberti. En las revistas animadas por él publicarán Guillén y Salinas. Una fotografía de 1921 nos lo muestra mientras lo contempla embelesado un joven provinciano de corbatín que se sonríe y no sabe qué hacer con las manos: Federico García Lorca.

⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷ WERNER KRAUSS, *Die Welt im spanischen Sprichwort*. Leipzig, 1965, p. 11.

A partir del momento de la Primera Guerra Mundial, va a precipitarse en la obra de Juan Ramón un proceso caracterizado, de un lado, por una labor de abstracción, de refinamiento de la psicología, de depuración de las adjetivaciones superfluas y, de otro, por una reducción del espacio lírico a un yo sensible cada vez más despojado. El arma capital para aludir a la realidad ya no es el símbolo, el cual ha hecho de la palabra, con los epígonos de Rubén Darío, esa moneda cuyos relieves se han borrado y que "se pasa de mano en mano en silencio". Va apareciendo el tropo literario que define la literatura moderna en y para sí: la metáfora. Tal proceso lleva a que por momentos las palabras quieran transformarse en cosa-emoción o en cosa-intuición. Pero inclusive en las coyunturas en que esa poesía parece estar más cerca de una poesía "objetal" y caer así en la alienación de sus poderes comunicantes, se impone una corriente —es la ley de la poesía española— que transforma de nuevo a la palabra en significación transmisible. Cuando se va a tocar el cielo de la abstracción, como en *Piedra y Cielo*, se está escarbando en realidad en la tierra de los hombres.

Dentro de la poesía de Juan Ramón este proceso va a ser activado, como ya se ha dicho, por la presencia de la vanguardia. Desde el año 1910, el profeta y pontífice de todas las vanguardias en España, el Papa del Café del Pombo, Ramón Gómez de la Serna, había comenzado la introducción de los *ismos* en su país. A una traducción del Manifiesto Futurista siguieron los primeros ecos de Dada. Al mismo tiempo, después de una serie de experimentos (antinovelas, antidramas), Ramón hará el descubrimiento del detonador decisivo para la nueva literatura española, quizá el único aporte original del vanguardismo español: la greguería. "Die literarische Waffe zur Auflösung aller Zusammenhänge —möchten sie nun logisch verknüpft sein oder rethorisch gebunden oder durch die Konvention eines Stoffes gefügt— das ist die *Gregueria*, das Prinzip der Atomisierung, Ramons ureigner Fund", escribe Werner Krauss. "Sie ist eine logisch inartikulierter Schrei, in dem die Dinge zum Protest gegen die lange an ihnen geübte Gewaltat rühren". La Greguería, cuya fórmula matemática podría expresarse así: Metáfora + Humor —y este último es otra invención propia de los tiempos modernos—, interpreta "das moderne Weltbild am Rand der Selbstwiderlegung aller verzweifelten Synthesen"⁸.

A esta labor y a este hallazgo premonitorio ha de agregarse la presencia en España, durante la época, de toda una serie de artistas que tienen que emigrar, y la cual actúa como fermento. Están Delauney, quien logra hacer objeto de la pintura el componente de color de la

⁸ WERNER KRAUSS, "Ramón Gómez de la Serna und die Revolution der Gregueria. Zu Gestalt und Kunst des Ramón Gómez de la Serna", en *Limes Lesebuch*. Weisbaden, 1958, p. 29.

luz; está Marie Laurencin, el gran amor de Apollinaire, quien permanece en contacto con el grupo de les Soirées de Paris. Los Ballets Rusos irán a España para poder continuar su labor. Harán su aparición nuevas artes, tales como el cine.

Pero ante todo, para explicar la aparición de un movimiento vanguardista en España, hay que reparar en el propio desarrollo nacional: una influencia artística no puede proliferar en un suelo dado si éste no se encuentra abonado para que ella pueda prender. Si no se dan condiciones básicas —de base social— semejantes a las de la sociedad en donde surge: "Linien der gesellschaftliche Entlichkeit"⁹. De buscárselas, se topa con el año 1917, fecha clave que marca en la historia de España la aparición de una nueva clase social: la clase obrera. Con una particularidad: encabezada por el Anarquismo, va a poner cada vez más en cuestión, sin que éste se haya cumplido todavía, la posibilidad de un porvenir burgués para la nación. Entre esos dos polos se juega toda la dialéctica de la Historia española en el siglo xx. Desde 1917 cesa toda posibilidad de una perspectiva nacional bajo condiciones burguesas. Tal es el núcleo positivo del auge económico y de la consiguiente coyuntura alcanzada a raíz de la no participación (acumulación de capitales, etc.) de España en el conflicto bélico mundial.

Esto vendrá a precipitar, en lo que se refiere al desarrollo literario, la presencia y elaboración de todos los fenómenos característicos de la más plena modernidad. El yo es otro; el es falso decir yo pienso, pues, en realidad, se me piensa, concepción del sujeto de la poesía sobre la que se levanta la creación de un Rimbaud, están al orden del día. Es decir, que los fenómenos vistos en otras latitudes cincuenta años atrás van a alumbrar por un momento en España.

En una rápida enumeración tendríamos estas características: disolución de la relación del artista con el público, fragmentación del proceso de creación (producción) de una lírica destrozada; introducción del producto artístico dentro de los marcos del mercado capitalista y, como reacción, búsqueda de novedades y defensa por parte del artista del valor de uso de la obra y de sus materiales (belleza pura) por sobre su valor de cambio, etc. Al nivel de los géneros, el signo de la modernidad es el casi absoluto predominio de la lírica, ahora como el más subjetivo de los géneros, por sobre la ausencia de novela y de teatro —el cual solo aparecerá cuando las fuerzas expresadas en la poesía pasen a la acción. El rompimiento con la tradición poética que cumplen en Francia un Rimbaud o un Lautreaumont y sella Mallarmé, del que es expresión un Eliot o un Dylan Thomas en otras

⁹ WERNER KRAUSS, *Problema der vergleichenden Literaturgeschichte*. (Sitzungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin), Berlin, 1963, p. 13.

literaturas, tratarán de cumplirlo los *ismos* en España. Dentro de la tradición a superar se incluye, naturalmente, al propio modernismo.

La distancia que ahora intenta marcarse puede medirse en los solos títulos de los cuadernos y los libros publicados. Revistas modernistas: *Azul*, *Trofeos*. Obras de los *ismos*: *Hélices*, *Ritmos cóncavos*. De un lado: *Cantos de vida y esperanza*; del otro: *Manual de espumas*. Es decir, se imponen los valores de la disonancia en un mundo nuevo fragmentado por sobre los de la armonía de un mundo que tiene todavía mucho de romántico. La gran ciudad con sus ruidos, sus olores —conquistada ya por Baudelaire al francés—, hace su entrada en la lengua castellana, y las formas métricas se van erosionando. Por vez primera en la historia de la poesía española hay una carencia de rima. Las disposiciones y las estructuras nos recuerdan el “Coup de Dés” de Mallarmé cuando no los ideogramas líricos, los *Calligrammes* de Apollinaire. Se pierde la puntuación y con ello las palabras se comunican para formar frases diferentes, tienen una nueva relación local que hace que su entonación y su tonalidad se imponga por sobre los valores lógicos. Resultan dotadas de la polivalencia que pueden tener al aparecer en las pinturas de los cubistas. En todo ello se trasluce el momento de rompimiento por el que se pasa. Hay en los artistas inclusive una conciencia poética de la revolución que en el nuevo mundo van a traer las formas mecánicas de reproducción y transmisión (disco, teléfono, radio, cine), las cuales conservan y difunden el lenguaje (la Historia) sin pasar por la escritura.

De otra parte, la metáfora, ese elemento decisivo que ya alcanzaba a alumbrar en Juan Ramón y se afirmaba en Ramón, será el punto en que comulga toda la nueva poesía en su aspiración a un rebasamiento de la tradición. En ella, como medio artístico, va a alentar la posibilidad de redefinición de las relaciones del hombre con las cosas planteadas por el modernismo, y que sigue siendo, a un nuevo nivel que implica un quiebre, la meta buscada por la producción artística. Su valor va a medirse en un primer instante por el alejamiento que existe entre la cosa y la imagen, en forma que no se retorna de la una a la otra, y la imagen acaba así por cosificarse. Será la identificación entre dos o más conceptos diferentes, “un salto ecuestre” que ha de despertar todo tipo de asociaciones, dándole un papel primordial a lo imaginario. Es ahora como si el camino que lleva del sentido a la lengua se hubiera invertido y la reducción al momento de llegar a ser habla apareciese como la meta final de la operación poética. En realidad, lo que los nuevos poetas hacen es romper toda relación lógica tradicional y buscar la comunicación por otras vías —que a veces son rodeos.

Los pasos de ese rompimiento con la vieja poesía, los señalan dos escuelas: la creacionista y la ultraísta, ambas de vida efímera. En cuanto al creacionismo, su credo estético será planteado por un nuevo

profeta americano: Vicente Huidobro. Este, desde 1916 en Chile y casi al mismo tiempo que Reverdy en Francia¹⁰, propone una poesía "objetal" cuya meta es crear una transparencia en que puedan surgir mundos nuevos y desconocidos. Estos estarán creados precisamente merced a la palabra utilizada como objeto, como material constructivo. La palabra-cosa es el material para las nuevas edificaciones-mundos. Estos materiales han de ser manejados por el intelecto, el cual está habitado por una fuerza que puede darle claridad a los sentidos¹¹.

Pero pronto los discípulos de Huidobro le harán sufrir la ley del talión de la Vanguardia en la búsqueda permanente de renovación, la cual la define: cuando la Vanguardia se institucionaliza, deja de serlo. Pasado el momento más estéril y ruidoso, el del rechazo, la Vanguardia debe ser sucedida por otra Vanguardia. Esta es, en últimas, la razón de *Ultra*, movimiento acaudillado por Guillermo de Torre. Escribiendo, según afirman, contra la burguesía, pero reclamándose de las teorías elitarias de Ortega, juzgan su propia génesis literaria "como una violenta reacción contra la era del rubenianismo agonizante y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas..."¹². *Ultra* se propondrá salvar el honor del poema mediante la concentración en sus elementos más puramente líricos. Estos son las imágenes, las metáforas. Y se debe dejar de lado todo lo aleatorio: anécdota, relato, explayaciones o efluvios retóricos. El poema prescinde de sus cualidades auditivas "y propende a adquirir un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible. En suma: variación de predilecciones: ondulación de las artes: un 'salto a la rosa de los vientos'"¹³.

Llegado el año 25, las concepciones del ultraísmo y del creacionismo van a encontrar una recopilación teórica y una generalización en el tratado de *La deshumanización del arte*, de Ortega. El autor sabrá ver allí toda la sintomatología ya señalada, pero al no lograr situarla en su contexto histórico y literario la hará sinónimo de "arte moderno" par excellence. Con su célebre libro Ortega no hacía más que llevar al campo de las letras lo hecho ya por él en otros terrenos, tal como cuando interpreta la historia de la pintura a partir del impresionismo como un retraimiento de ésta desde el objeto hacia el sujeto pintor. En realidad

¹⁰ Cf. MARIE LAFRANQUE, "Aux sources de la poesie contemporaine: La querelle du créacionisme", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*. Bordeaux 1963, estudio en donde se pone punto final a la discusión sobre la paternidad de la escuela.

¹¹ Cf. los textos teóricos incluidos por Antonio de Undurraga en su "Introducción" a VICENTE HUDOBRO, *Poesía y Prosa. Antología*. Madrid, 1957.

¹² GUILLERMO DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, p. 46.

¹³ JORGE LUIS BORGES, en *Grecia*. Madrid, 1920, Nº 39, cit. según GLORIA VIDELA, *El Ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, 1963.

lo que ha conseguido una escuela como el cubismo es entregar la pintura a la libertad de su propia dialéctica. Mucho más justa, como siempre, será la visión de Machado. En sus juicios sobre esa lírica manifestará que ésta es una reacción “contra el lirismo simbolista que pretendía disolver, anular, esfumar” las imágenes. Contra éste creará una poesía de imágenes vivas, “con luz propia, como conscientes de sí mismas, múltiples y variables: la imagen sugestiva o sujeto-imágen, la imagen creada y creadora”. Esta lírica creacionista surgirá “en el camino hacia la poesía integral totalmente humana, expresable en ‘roman paladino’”. Y para llegar a esa poesía a lo Berceo “forzoso es abandonar todo cuanto hay de supersticioso en ese culto a la imagen lírica”¹⁴.

Si en otras sociedades, con una base material más desarrollada, el rompimiento con la tradición literaria logra instaurar otra tradición, en España no ocurrirá así^{14-A}. La continuidad del feudalismo, inclusive en el momento en que por un instante se encienden los fuegos fatuos de la modernidad, traerá consigo una imposición: la verdadera renovación de la lírica española ha de correr por otras vertientes. La ley del desarrollo literario español que puede establecerse para la era medieval, tiene aquí validez: “Wie jeder Ansatz zur Hierarchie im anarchistischen Zustand des spanischen Volkes endet, so geht auch die höhere Literatur in volkliche Formen über”¹⁵. Puede observarse que esa renovación no estará colocada propiamente bajo el signo de la protesta contra un orden que ni siquiera logra instaurarse. Más bien corre bajo el de las mismas fuerzas que durante toda la historia han definido el rostro de España y de su literatura: el “elemento pueblo” de que habla Sánchez-Albornoz. Ese conglomerado cuyas formas de comunicación son eminentemente las de una tradición oral, como lo prueban sus canciones o sus romances. Son en el siglo XX los descendientes de los campesinos libres y de la baja nobleza (hidalgos) medieval, la cual nunca acabó de desprenderse de ese pueblo.

En la poesía del creacionista Gerardo Diego, en su libro *Imagen*, Machado distinguirá al lado de alardes técnicos inspirados por la nueva poética, la presencia de la “inspiración popular”. Y el crítico Antonio Espina dirá en 1923: “Sentimos la mansión platerzca y el rascacielos. El velón de Lucena y el arco voltaico...”. Lo formal anti-

¹⁴ ANTONIO MACHADO, “Gerardo Diego, poeta creacionista”, *La Voz de Soria*, Soria, 29.11.1922, reproducido por J. TUDELA, “Unos originales inéditos de Antonio Machado”, *Insula*. Madrid, julio-agosto, 1964, Nos. 212-213, p. 17.

^{14-A} La no comprensión de este fenómeno es lo que le impide al romanista Hugo Friedrich en su libro *Die Struktur der modernen Lyrik von Beaudelaire zur Gegenwart*. Hamburg, 1956, una correcta evaluación de la lírica española en su especificidad. (Cf. contra HORST BAADER, “Die ‘Modernität’ der spanischen Gegenwartslyrik”, *Romanische Forschungen*. Frankfurt am Main, 1958, 70. Band).

¹⁵ WERNER KRAUSS, “García Lorca und die spanische Dichtung”, en *Studien und Aufsätze*. Berlin, 1959, p. 159.

guo y lo informal moderno se hermanarían. El rebasamiento de esa contradicción no antagónica para la España de ese momento traerá consigo el despliegue de la nueva lírica. Sin embargo, y durante algún tiempo, la obra de algunos jóvenes autores, e inclusive de algunos de quienes tienen el mentorazgo sobre aquéllos, vivirá de ese sístole y diástole, de esa afirmación que se hace de huída en intentos. La poesía de un Moreno Villa será a la vez una de las primeras en revelar síntomas de modernidad; inclusive es una de las primeras en tocarse de surrealismo. Y una de las primeras en dar cabida consciente a lo popular tradicional. Esas dos corrientes también confluirán en el Gerardo Diego de ese momento. Y es al mismo Diego a quien le corresponde proclamar en 1924, consagrando la bancarrota de la Vanguardia en España:

Con los tabloneros rotos / con los mismos ladrillos / con las derruidas piedras / levantamos de nuevo nuestros mundos.

La realidad de la dialéctica que se juega en el seno de la lírica española está condensada en esta afirmación de Salinas, quien fuera el traductor de Proust y supiera dar en castellano toda la problemática de la relación entre tiempo vivido y tiempo mecánico: "La tradición es la habitación natural del poeta, la forma más plena de libertad que le cabe al creador"¹⁶.

Se tiene entonces que los caminos de renovación lírica van a pasar por el entronque con la tradición poética nacional. Mientras se levanta en la Residencia de Estudiantes el grupo de poetas que realizará esa labor hasta sus últimas consecuencias, sus dos actividades favoritas serán el recoger canciones populares y el hacer ejercicios "poéticos" emparentados con la asociación libre. Pero la renovación que consiguen tiene como denominador común el democratismo de la tradición española. No proviene del rechazo de la realidad alienada más que en corta medida o ese rechazo llega a tomar formas mucho más concretas que en la lírica francesa o inglesa contemporánea. El aparente formalismo de Guillén tiene sólidos fundamentos históricos mientras que el de un Valéry reposa en elucubraciones metafísicas.

Los capitanes de la nueva lírica se inscribirán en una historia secular. El propio Guillén, traductor del *Cimetière marin*, dirá: "¿Nuestros padres? Desde Gonzalo de Berceo hasta sus descendientes, ya inmediatos a nosotros. Góngora no excluía a San Juan de la Cruz ni a Lope, ni a Bécquer"¹⁷. Y Alberti, el cantor de Buster Keaton y del comunismo militante: "Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del Can-

¹⁶ PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947, p. 124.

¹⁷ JORGE GUILLÉN, "Federico en persona", en *Federico García Lorca, Obras Completas*, Madrid, 1962, p. LXIX.

cionero y el Romancero español; Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado”¹⁸.

El peso de esta tradición y de esta relación con la tradición será decisivo en la serie de escaramuzas y batallas literarias que acabarán de definir los rasgos de la poesía española de la época. Estarán presentes capitalmente en la principal de esas confrontaciones: la polémica en torno al concepto de la *poesía pura*. Este aparece llegado en la definición francesa propuesta por el Abbé Bremond con base en sus trabajos sobre Valéry: un absolutismo lírico cuyo espacio es el intelecto, la fantasía, el habla misma hecha independiente, y cuya comunicabilidad está puesta bajo el signo de la sugestión. En España será la reivindicación de las cualidades líricas del verso contra la retórica: la sugestión poética depende de la exactitud verbal, en forma que esa magia equivale a la justeza. La vivencia ha de estar bajo la palabra, en medio de la contensión, sin empañar “su tersura”. Es decir, rebasamiento de la poesía modernista en el sentido ya andado en cierta medida por Jiménez:

¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!/ Que mi palabra sea/
la cosa misma,/ creada por mi alma nuevamente.

Tres posiciones básicas se dibujarán dentro de los llamados poetas de la generación del 27 —falsa denominación, dicho sea de paso, basada en un tipo de periodización histórica por generaciones que nos remite de nuevo al problema central de la sociedad española: la continuidad del feudalismo. Dada tal continuidad, gracias al concepto de generación cada una podrá reclamar una cierta originalidad aunque de hecho se dé una continuidad en los planteamientos. La primera posición que aparece con respecto a la poesía pura es la que se ve en Gerardo Diego y está incluida en la línea de la poesía creacionista. En él parecería cumplirse *ad absurdum* una de las condiciones que se suelen alegar para la consecución de la “pureza” lírica: la descosificación. En realidad, es solo un error de perspectiva, como lo será el uso y abuso del término “deshumanización” referido a esa lírica. Lo que se verá en la poesía “químicamente pura” de Diego, es una especie de comprobación empírica del hecho de que el hombre y las cosas están ahora a un mismo nivel. El poeta nada puede hacer fuera de jugar con esa realidad intercambiable. Ahora bien: como contrapartida del juego lírico puro vendrá en Diego el sacrificio ante los altares de la acción pura. Como última consecuencia de esa relación con el mundo, aparecerán el aventurismo y el activismo organizados, con lo cual la Falange llegará con el tiempo a ser celebrada como un “movimiento poético”, al decir de su

¹⁸ RAFAEL ALBERTI, “Poética”, en GERARDO DIEGO, *Poesía Española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid, 1934, p. 447.

fundador. Después, al poeta solo le quedará como salida la autodes-trucción intelectual o el simulacro de la creación. Este tipo de poesía será rechazado y se convertirá en objeto de burlas para quienes aparecen en ese momento como cabezas visibles de la nueva lírica: Guillén y Lorca ¹⁹.

La segunda posición es la de Guillén, en quien se suele cifrar en España el fenómeno de la poesía pura. En la célebre carta dirigida por éste a Fernando Vela, Jefe de Redacción de la *Revista de Occidente*, el poeta dice ser partidario de "una poesía bastante pura, *ma non troppo*". Una poesía realizada en el poema, y no ningún tipo de "estados poéti-cos" como los suspirados por Bremond. "Poesía compuesta, compleja, y poema con poesía y otras cosas humanas". La poesía debe ser una unidad: cosa-palabra-emoción. Si se revisan los títulos de los poemas de la primera edición del *Cántico*, el gran libro trabajado por Guillén durante casi toda su vida, se verá que la descosificación no aparece nunca directamente: "Naturaleza viva", "Manantial", "Anillo". El secreto de estos títulos lo revela el poema inicial, titulado "Los nombres". El creacionismo le pedía al poeta hacer florecer la rosa en el poema. Ahora dirá Guillén:

...La rosa / Se llama todavía / Hoy rosa, y la memoria / De su tránsito, prisa

La dialéctica de los procesos que se operan en las cosas tiene lugar de este lado de la nominación. El poema mencionado concluye así:

Pero quedan los nombres

La palabra no es una cosa y el nominar no implica ningún pecado de nominalismo. Es decir, que en su poesía toda, con ser "pura", la produc-ción poética jamás comenzará en la interioridad, a donde habría tenido que refugiarse un yo perseguido por la adversidad de un mundo mo-derno. Siempre se parte de la cosa. Es lo impuesto por una realidad en donde, rota la relación campesina poética e ingenua entre el hombre y la Naturaleza, hombre y realidad objetiva son dos polos, pero esa realidad no resulta completamente alienada. El acto poético, marcada-mente intelectual, será una disponibilidad para establecer cada vez

¹⁹ En su carta VIII a Guillén, Lorca le ofrecerá una "epístola sobre la poesía", después de haber consignado en su carta anterior: "Lo que no he podido obtener hasta ahora ha sido "el puro café de paloma" que toma en su celda el *seráfico en punta* Gerardo Diego. ¡Cuánto más bello y original es tomar café de Puerto Rico! ¡Y cuánto más raro! El puro café de paloma parece un producto obtenido por necesi-dades de guerra. Tiene una *realidad* espantosa. No sigo, ¿para qué?" Luego Lorca (carta XXII) renunciará a ese proyecto. Pero Guillén, por su parte, en una postdata a su carta VII le comenta: "¿Viste el poema que Gerardo Diego me ha dedicado? ¡Ah, qué bien si llegaras a hacer aquella Epístola a mí dirigida, que me anunciaste!" Y antes, refiriéndose en la carta IV a algunos versos del "Romance de San Miguel": "¡Maravillosa creación! ¡Y no creacionismo! (¿Por qué, cielos? ¿Para qué?)"

nuevas relaciones entre el mundo y los sentidos. Habrá por ello en la expresión una intensidad y una concentración semánticas que van a la par con el deseo de despojamiento y que han podido ser tomadas en su conjunto por intelectualismo, obscuridad y dificultad. En una palabra, por "inhumanidad". Pero como lo anota Krauss, "eine Dichtung, die zu neuen Formen hindrängt, die einen neuen Standort für ihr erneuertes Menschenbild beziht, wird denen immer widermenschlicherscheinen, die in der Bejahung ihres unveränderlichen Alltags die Norm der Menschlichkeit zu besitzen glauben"²⁰.

Sin embargo, la poesía de Guillén, desde sus inicios, es rondada por un mal sueño. De canto a la existencia, siendo su valor principal el ser-que-existe, se rebaja por momentos a ser un canto a lo existente, en un universo en donde en un principio estaba excluido todo el poder de la negatividad: dolor, sufrimiento, muerte. Fuerzas que solo en la última parte de su obra, cuando cesa el *Cántico* y se abre paso el *Clamor*, van a aparecer.

Unido al nombre de Guillén surge el de Pedro Salinas, para quien vale plenamente la misma definición que éste da de la poesía: "Su delicadeza, su delgadez, es su grande e invencible corporeidad, su resistencia y su victoria". En la luz del poema, en donde todo está más claro, va a correr una vena amatoria que define su obra por sobre los intereses, más amplios o más variados, de otros productores artísticos. Medida de todas las cosas, el amor —no con un ella sino con un tú— crea en la finitud lo infinito espacio-temporal y nos da, a través del cuerpo-otro-que-es-nosotros, la posesión de todas las cosas.

Con respecto a Guillén vale reparar, por último, que su concepto de la poesía pura, tal como no va a oponerse en Salinas al ejercicio de la filología, en él no implica renuncia alguna al establecimiento de nuevas relaciones con la tradición alejadas de su simple negación. En el año 27, en pleno fragor de la lucha que ha de llevar a delimitar lo que es la nueva poesía, dirá en la carta ya citada: "Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española determinando la cantidad —y por lo tanto la naturaleza— de elementos poéticos simples que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del pasado".

²⁰ WERNER KRAUSS, Reseña de Elsa Dehennin, *La Résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927*, *Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft*, Berlin, 1965, Nos. 8-9, p. 714. El libro de la investigadora francesa, no sobra advertirlo, constituye la mejor introducción al estudio de la recepción de Góngora en nuestro siglo, a pesar de las deficiencias de interpretación que pueda presentar.

El impasse que se desprende de estas dos concepciones, así nos den una poesía absolutamente válida, vendrá a resolverlo Lorca con algunas de sus reflexiones teóricas y sus composiciones, en particular con el *Romancero gitano* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. La poesía no es para Lorca un saber apriorístico sino un saber para llegar a ser a priori, traído por las formas literarias que nos brinda la tradición y por el lenguaje del pueblo, el mismo de sus poetas. Ambos resultan hechos de imágenes y metáforas construídas sobre estructuras semejantes, siendo además esas metáforas los tropos que garantizan la eternidad del escrito. Se quiebra el fetichismo de la imagen. Se supera la concepción de la poesía como álgebra superior de las metáforas y de la metáfora como *res poética* autónoma generadora del poema, el más efectivo agente para expulsar de él a la naturaleza. Ahora es aprehensión y valoración de la realidad, el más histórico de los elementos del lenguaje. El poeta es un profesor de los cinco sentidos, y solo en el contacto con las cosas se da la poesía: Poesía-Verdad (Guillén). Si solo tenemos ideas por tener una cabeza y un cuerpo, como dice Lorca en una declaración de materialismo ingenuo, es claro también que solo en esa relación surge la verdadera "poesía pura". Esta lleva al hombre al dominio de las metamorfosis que rigen la realidad, y merced a ella es capacitado para el "acto creador". La esencia de la relación del hombre con las cosas no es de dependencia ni de puro uso: es una copresencia, en las cosas tiene presente su propio ser.

En esta forma su obra aparece como una de las máximas expresiones de la renovación de la cultura democrática, tal como ésta se desenvuelve en España en el curso del siglo. El trabajo artístico tiene en ella una base sobreentendida que es necesario no perder de vista en ningún momento. Esta consiste en que las relaciones sociales y la Naturaleza —la realidad objetiva—, tal como se encuentran determinadas históricamente en la sociedad española, han sido ya trabajadas por parte de la acción poética ingenua y primitiva ejercida por la poesía y la lengua populares. La visión que presupone esa poesía condiciona las propias representaciones emocionales que tiene Lorca de la realidad como formas de apropiación del mundo. Y podemos hablar en estos términos porque el lenguaje popular no es en España una invención enraizada en los ensueños del romanticismo o una expresión del anhelo de retorno a la realidad poética del medioevo. Lorca encarna al elemento pueblo español en uno de los momentos decisivos de su historia, y representa el llegar a ser conciencia de ese elemento. En tal labor de producción artística rebasará los límites históricos de las masas populares anarquistas y planteará sus ideales propios como ideales de la Humanidad. Tal es la significación central de su *Romancero*. Allí García Lorca "bezeugt den Fortbestand der Verhältnisse und das Walten der Kräfte, durch den sich eine anarchistische Tradition in Spanien

verewigen müsste”²¹, y a la vez nos muestra la forma como esas fuerzas pueden fundamentar una nueva imagen del hombre y su realidad.

Pero muy pronto esas fuerzas vendrían a rebasar las metas de la revolución democrático-burguesa que se adelantaba en España desde la llegada de la II República. Son llevadas por su impulso a la acción directa: es la historia de los comienzos de la socialización y la autogestión en España. En esa coyuntura se realizará el paso de Lorca a la conquista del género dramático en sus tragedias campesinas^{21-A}, y la composición de su *Llanto*. Es este una elegía de nuevo tipo: el poeta al cantar al torero muerto no se canta solo a sí mismo —como corresponde a la tradición elegíaca— sino que canta a España y su destino.

Este proceso de diferenciación de la joven poesía española va a verificarse con claridad cada vez mayor. La poesía llega por fin a recogerse en sí misma. La diferenciación tiene lugar no solo en los terrenos literarios y políticos sino que también se deja palpar en la posición respecto a la figura poética del Siglo de Oro que aparece en un momento dado como el modelo (a superar) para todos: Don Luis de Góngora. El poeta cordobés, el “Homero español” que decían sus contemporáneos, representa “die Welt im Zustand elementarer Bewegtheit, wie sie sich dem geistigen Auge, vor aller Urteilsbildung, auftut”²². El “habla de las cosas” es lo que subraya Lorca en él. La concentración poética exterior le permitirá crear una nueva lengua poética con procedimientos que se dirían actuales. El yo resulta alejado y la cosa habla. El medio básico de escritura es la asociación, con un abandono de las formas verbales y una construcción abiertamente antigramatical que va a dar a lo estático unido a lo pictórico. Tal es, históricamente, la figura de Góngora, en forma que en él, a diferencia de un Diego y a semejanza de un Lorca, basta encontrar sus claves para que todo se revele. En todas formas, llegado el año 27, el poeta será objeto de una deshistorización que lo hace contemporáneo de la Vanguardia. Ultraístas y creacionistas querrán ver en él al autor de una poesía “desnuda, pura . . . poética”, e inclusive a un vanguardista avant la lettre²³. En cambio, la claridad apolínea y la conciencia lírica de Guillén serán una primera barrera contra la proliferación de lo gongorista, pero su punto de partida común, el cual va a ser objeto del despliegue de los poderes maravillosos de lo metafórico, es una Omnipresencia en el aquí y en el ahora. Lorca tomará de Góngora, finalmente, su poder metafórico y su capaci-

21 WERNER KRAUSS, “García Lorca und die spanische Lyrik”, *Ob. cit.*, pp. 160-161.

21-A Para el paso de García Lorca a la conquista del género dramático (comedia nacional), Cf. nuestro artículo “Lorca y la tradición”, *Eco*, Bogotá, 1966, N° 79.

22 Cf. el ensayo de WERNER KRAUSS sobre la nueva imagen de Góngora aparecido en *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*. Frankfurt am Main, 1949.

23 GERARDO DIEGO, “La nueva arte poética española”, *Síntesis*, Madrid, 1929, p. 183.

dad mítica: gracias a ello nos mostrará la realidad a través de mitos —nuevo testimonio de su no completa diferenciación. Pero acaba por ver a Don Luis como paso hacia una verdad más amplia: escapa a los principios de la imaginación y pasa a componer una poesía que lleva la impronta del “duende”, de los poderes de la muerte y de la negatividad. Poesía que incluso en el mundo de la alienación (es lo que significa *Poeta en Nueva York*) sacará fuerzas de sus raíces campesinas para clamar por todos los hombres.

En cuanto a otro poeta hasta aquí apenas mencionado, Rafael Alberti, el paso por el gongorismo le dará una riqueza y una exuberancia inmensa de imágenes que van hasta el barroquismo. De allí que para que tomen pleno valor las formas poéticas que lo llevarán a su etapa de cantor revolucionario haya de pasar por un período en donde el mundo de la anonimidad moderna lo consume. Es la etapa consignada en su libro *Sobre los ángeles*, cuya realidad esencial, expresada por esas figuras marcadas por una tradición española y a la vez infinitamente moderna, será la vivencia del abandono y de la nada. La única morada del hombre es su interioridad, pero este espacio es el del vacío absoluto.

Podría decirse que una experiencia semejante a la que constituye la base de ese poemario es la que viene a alimentar en un principio, en cierta medida, las obras de Cernuda y Aleixandre. En ellos, junto con Alberti y Lorca, un surrealismo específico de España dará sus primeros frutos genuinos. Como “revolución” auténtica, el surrealismo no se proponía únicamente —lo que sí hacía el creacionismo—, crear nuevos mundos en el espacio de la imaginación. Va un paso más adelante: en la (super) realidad, el mundo es (realmente) “una naranja azul”. El surrealismo quiere ser encarnación de la poesía en la vida, subversión que abarca lo mismo la lengua que las instituciones. Una liberación de la conciencia, inscrita contra la asepsia de la poesía pura aunque no dirigida capitalmente a la liberación del verso. Su desbordamiento en la catarata del verso libre es solo una consecuencia de esa búsqueda, y permite darle cabida en el campo poético a aspectos de la realidad exterior —e interior— que desde siempre habían sido terreno espurio e ignorado para la labor de poetización.

El surrealismo en España carece de Manifiestos que lo expresen y definan. Si acaso habrá un par de artículos²⁴. Sin embargo, dará al movimiento internacional figuras de la talla de Buñuel y el joven Dalí, quien con su teoría del objeto mágico llegará a convertirse por un momento en la cabeza de la escuela. Pero los principios aceptados y consagrados del surrealismo no se impondrán en la praxis poética es-

²⁴ Entre ellos valdría la pena mencionar cuando más, el texto de SALVADOR DALÍ, “El Surrealismo”, *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, 1935, Nº 3.

pañola. No hay mayores puentes entre el surrealismo y el realismo de la literatura nacional. Tales principios no se requieren. Ello es válido ante todo en lo que respecta a la escritura automática. Se escribirá, como dice Lorca en su correspondencia con Sebastián Gasch, uno de los miembros del grupo de Vanguardia de la capitalista Cataluña, "libre de controles pero con una poderosa lógica poética". Esta lógica está enraizada, como puede desprenderse del análisis de los poemas aparentemente más oscuros y esotéricos de Lorca, en la elaboración de la más pura tradición española²⁵. Tradición popular y tradición nacional en la que, por otra parte, Lorca abraza nombres tales como Lope de Vega con su popularismo, y Góngora con su poesía culterana. El poder de la lengua (popular) se impone incluso en el momento en que se quiere dar cabida a lo alucinante y al sueño. Ese poder viene a expresarse, por último, en forma de una capacidad fabulatoria y rítmica emparentada con las fórmulas del lenguaje popular, tal como lo muestra Alberti en una conferencia dictada en la Universidad de Berlín en 1932²⁶.

En la literatura española puede decirse que el poeta jamás estará a solas con el lenguaje. Tal es su historia. Ese estar a solas es justamente la constante de la modernidad en otras latitudes, como es el caso de las figuras decisivas entre "los clásicos de los modernos". (Enzensberger). La lengua resulta plenamente una comunidad histórica constituída, como lo consignará Guillén en la dedicatoria de su *Cántico*, y la tarea del poeta no puede ser por consiguiente el quebrantarla:

A mi madre/ en su cielo/ a ella/ que mi ser/ mi vivir y mi lenguaje/ me regaló/ el lenguaje/ que dice ahora/ con que voluntad placentera/ consiento en mi vivir

Solo en algunas declaraciones teóricas muy contadas —y en la utilización sistemática de imágenes transfiguradoras de la realidad que llegan a anularla y no a aludirla o valorarla—, hechas por un Alexandre en su época surrealista, se vendrá a proclamar en España que la poesía no es cosa "de palabras". Sería más bien: destino o fuga hacia un reino generoso, plenitud o realidad absolutamente soberana, realidad que no se agota en lo sensible sino que va más allá; mundo de lo no cierto; "últimas potencias que signan la obscura revelación, para la cual las palabras transtornan su sentido consuetudinario". Es clara la protesta contra toda la poesía anterior, incluida en primer término la poesía pura: toda aquella lírica hecha con palabras. La nueva poética procla-

²⁵ Cf. Entre otros los excelentes trabajos de CHARLES MARCILLY, *Ronde et fable de la solitude à New York*. Paris, 1962; "Crucifixion: Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca", en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, 1963.

²⁶ RAFAEL ALBERTI, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*. Jena - Leipzig, 1933.

ma que el poema tiene un núcleo absolutamente alejado de éstas. La poesía ha de hacerse con todo, menos con ellas: vuelo lanzado hacia el sueño erótico que preserva de la destrucción.

Pero esas declaraciones van a ser rebasadas en buena medida por la propia práctica de los productores artísticos. La poesía resulta fusión del hombre con el "cosmos", con lo que carece de un nombre aprehensible: la vida individual amenazada por las fuerzas de la destrucción se asume en la conciencia. Esta aparece bajo la forma del deseo, de modo que la vida (biológico-cósmica: formulación del amor) resulta indestructible.

También Luis Cernuda pasa por esa radical experiencia surrealista. De ella quedará para siempre en su obra un testimonio: un "ascetismo poético", la reticencia verbal que va a disolverse en la etapa culminante de su obra en una ética. En todo momento se verá en él una posibilidad de destrucción encarnada por el Tiempo. Este será, como en el clásico, el tigre que devora a ese tiempo que es el hombre mismo. El Tiempo viene a hacer pedazos el sueño infantil de donde no querría salir el yo. La falsa alternativa del recuerdo y del olvido se traslada al plano del encuentro de la realidad y el deseo: solo puede ser rebasada —modernamente— por el amor como coincidencia con el instante. Aunque ese amor no logre destruir la soledad, consigue sin embargo escapar a la duración. Y es de allí de donde brota a la luz la "palabra esencial".

La "palabra esencial" de Cernuda completa en este bosquejo la "poesía natural y sabia", al decir de Alberti, que se encuentra en Miguel Hernández. Ambos poetas lucharán en las filas de la República una vez estallada la rebelión fascista. El primero partirá con un tomo de Hölderlin a la Sierra del Guadarrama. El segundo, después de una carrera meteórica que lo lleva a aprender y a asimilar a los clásicos (Garcilaso, Calderón, Góngora, Quevedo), vendrá a llevar un paso más adelante, y a culminar, muerto Lorca, la empresa andada por éste. Será expresión consciente del elemento campesino en esa coyuntura de la historia nacional: "Me llamo barro". El poeta responde a la interrogación de los tiempos con una visión de la autoliberación de la Humanidad a la que da plena configuración poética: respuesta española de valor universal. Con la apertura de tales perspectivas por la poesía se cumplen las más íntimas intenciones del movimiento que se dibujaba desde la época del modernismo. En el tono del cancionero tradicional, Hernández evocará luego, tras la derrota de las fuerzas democráticas, con los poderes de un simbolismo mítico que toma como punto de apoyo la más exacta adjetivación, la vida misma —es decir, otra vez los objetos: casa, cebolla, etc.— de ese pueblo, para llegar a tratar de su conciencia y de su destino histórico.

En ese sentido también se trata de “poesía esencial”. Y marca el camino que seguirá la producción de Cernuda, la cual en su última etapa se despliega en meditación épica. Y el de Aleixandre: la antigua fusión con lo sin nombre implicará que el poeta llegue a cantar en nuestros días “en nombre de todos”. Es el destino que conquista y acepta Alberti después de dejar atrás sus experiencias de poeta surrealista y de cantor agitacional:

Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo. / Que cuando califique de verde al monte, al prado, / repitiéndole al cielo su azul como a la mar, / mi corazón se sienta recién inaugurado y mi lengua el inédito asombro de crear ²⁷.

²⁷ Son los versos con que Alberti introduce su poemario *Entre el clavel y la espada*. Cf. *Antología poética*. Buenos Aires, 1945, p. 226.