

La Poesía Contemporánea en Lengua Española

Por René Uribe Ferrer

(El autor de este ensayo es uno de los pocos valores de la crítica literaria colombiana de hoy. Con una irrevocable vocación intelectual, dueño de un extenso conocimiento libresco, señor del estilo y del talento, Uribe Ferrer se destaca casi insularmente en nuestro mundillo letrado, evidentemente parca en autores y en producciones. Hace poco publicó un denso volumen de crítica literaria con el título de "Modernismo y Poesía Contemporánea". De él y por especial benevolencia de su autor, que es abogado y profesor muy ilustre de nuestro claustro, nos honramos en publicar ahora este ensayo).

Intentaré una síntesis de la labor poética realizada por la generación que se presenta al público hacia 1922, y cuya vigencia está terminando sin que en el horizonte se presenten claramente los herederos. Desde el primer vistazo esta promoción nos muestra una mayor dispersión en sus componentes, una apariencia más caótica que cualquiera de las que hasta la fecha indicada marcan la evolución de la poesía en nuestra lengua. El contraste es brusco, aun comparándola con la promoción inmediatamente anterior, la del modernismo y el noventaiochismo; la que, aunque haya comenzado con la proclamación de la libertad absoluta del artista, presenta, sin embargo, la suficiente cohesión para que puedan determinarse fácilmente sus direcciones estéticas. Si se toma como ejemplo la obra de sus dos máximos representantes, Darío y Unamuno, se verá que la producción, bastante abundante y variada, de los demás poetas se encauza por uno de estos dos caminos.

En cambio en el período que comienza en 1922 no podemos señalar una o dos direcciones predominantes. Porque lo más característico de estos años que siguen a la primera guerra mundial y que habrán de soportar la segunda, es la anarquía mental, la indecisión en todos los campos. Y ello es verdadero para el resto del mundo: es una época de crisis —lo que no equivale a decadencia— de la cultura occidental. Si a esto se agrega la riqueza de la producción poética en estos cuarenta años, acaso superior a la lograda en cualquier idioma occidental en este mismo período, todo intento de clasificación se hace difícilísimo y propenso a inexactitudes. Pero vale la pena intentarlo. Para ello

pueden separarse primero los poetas que continúan la tradición; luego los que insurgen revolucionariamente, y por último los más auténticamente representativos de la época.

I - Tendencias tradicionales

Son las que miran al pasado. Las que, en uno u otro sentido, están más vinculadas a la poesía que se escribía antes de 1922. (Y hay que recalcar que esta fecha, como todas las que separan períodos históricos, tiene más un sentido simbólico que de exactitud cronológica. Basta observar que de ella en adelante se publicarán todavía muchas obras fundamentales de algunos poetas del período anterior).

a) **Posmodernismo.** — Es la continuación natural, sin rupturas violentas, de la manera de escribir de los poetas inmediatamente anteriores. Del posmodernismo de 1910, depurado ya casi totalmente del preciosismo de Darío, y por ello con un fondo romántico más visible. Porque el romanticismo continúa gozando de buena salud, a pesar de repetidos —repetidos por cada generación— certificados de defunción. Esta corriente tiene más vigencia a este lado del Atlántico que en España. En la Península puede señalarse como de importancia un sector de la obra de Gerardo Diego (n. en 1896): el del **Romancero de la novia**, **Versos humanos**, **Soria**. Y también se encuentra esta tendencia en los libros iniciales de algunos poetas que después figurarán en movimientos de avanzada; tal, por ejemplo, el **Libro de poemas** de García Lorca.

En América, en cambio, el posmodernismo agrupa a algunos de los más grandes poetas de este período: Alfonsina Storni (1892-1938); Ezequiel Martínez Estrada (n. en 1895), el máximo poeta argentino de estos años, en concepto de críticos exigentes; Juana de Ibarbourou (n. en 1895), Rafael Maya (n. en 1897), no obstante algunas infiltraciones vanguardistas. Además es obligatorio mencionar los libros primigenios de Neruda (**Crepusculario**, **Veinte poemas de amor**), César Vallejo (**Heraldos negros**), Jaime Torres Bodet (**Canciones**), Carlos Pellicer (**Colores en el mar**).

b) **La imitación de los clásicos.** — Me refiero, ante todo, a la de los poetas del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, San Juan de la Cruz), la que es notoria en la cuarta década de nuestro siglo, en parte como reacción contra las escuelas de vanguardia, que para estos años habrán comenzado a desfallecer. Hay que clasificar en este grupo los primeros libros de Miguel Hernández (1910-1942): **El silbo vulnerado** y **El rayo que no cesa**; la escasa obra de Leopoldo Panero (1909-1962): **Escrito a cada instante** y **Canto personal**; casi todos los libros de Francisco Luis Bernández (n. en 1900), aquellos que siguen a su iniciación creacionista: **El buque**, **Cielo de tierra**, **La ciudad sin Laura**, **Poemas elementales**; y lo fundamental de nuestro Jorge Rojas (n. en 1911): **Rosa de agua** y **Soledades**. Este movimiento, por lo tanto, se manifestará posteriormente a varios de los reseñados más adelante.

c) **El simbolismo.** — Acaso este nombre sea el que mejor cuadre a la obra magnífica de León de Greiff (n. en 1895), que recoge,

La falta de puntuación será otro de los recursos utilizados para desconcertar al público, más ingenuo que los mismos poetas. Y con respecto a Diego hay que advertir que sus dos maneras, la tradicional y la ultraísta no son sucesivas sino que coinciden. "Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva— para mi uso particular e intransferible" (2). Este ejemplo ilustra mi afirmación de un principio, de que lo más característico de esta promoción poética es la anarquía.

b) **Creacionismo.** — Es la variante americana del ultraísmo. Su portaestandarte, tanto en lengua española como en la francesa, es el chileno Vicente Huidobro (1893-1947). "Os diré lo que entiendo por poema creado: es un poema en el que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular, aparte y diferente de los otros fenómenos. Es bello en sí y no admite términos de comparación. No puede concebirse en otra parte que en el libro. No tiene nada de semejante con el mundo exterior; hace real lo que no existe, es decir, se hace él mismo realidad. Crear un poema, tomando de la vida sus motivos, transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol" (3). El creacionismo es, o pretende ser una poesía sensorial, antiintelectual, antiafectiva:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
cuanto miren los ojos creado sea,
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata...

¡Por qué cantáis la rosa oh poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.

El poeta es un pequeño Dios (4).

2) Op. cit. *Prólogo* (pág. 19).

3) Vicente Huidobro - *Antología* (Zig-Zag - 1945). Prólogo de Eduardo Anguita, donde cita el texto de *Manifestes* (pág. 27).

4) Op. cit. *Arte poética*, (pág. 42).

Lo fundamental de la obra de Huidobro se encuentra acaso en **Tout a coup, Altazor, Ver y palpar** y **El ciudadano del olvido**. Su influencia más directa —ya que la indirecta se extiende enormemente— se ejerce sobre la obra juvenil de Bernández (**Alcándara**) y Leopoldo Marechal (**Odas para el hombre y la mujer**), en la Argentina. En la tendencia creacionista encaja el segundo libro de César Vallejo, **Trilce**. Y hay también algún influjo creacionista en **Coros del mediodía** y **Después del silencio** de Rafael Maya.

c) **Gongorismo**. — El tercer centenario de la muerte de Góngora (1927) suscita una temporada pasajera de imitación de sus poemas culteranos: Gerardo Diego (**Fábula de Equis y Zeda**), Rafael Alberti (**Cal y Canto**), Miguel Hernández (**Perito en lunes**), Marechal (**El viaje de la Primavera**). En general se trata de obras de poca importancia intrínseca; son más bien **tours de force**. Pero dejan una benéfica influencia por su agilidad imaginativa, afín de la creacionista pero de rigidez clásica. “La diferencia entre el lenguaje figurado de la poesía clásica y el de la moderna es que en aquella, por mucho que el término metafórico se alejase de su punto de partida real, una inteligencia fina y sensible podía encontrar siempre las relaciones lógicas, la posibilidad de acercamiento objetivo entre el objeto figurado y su figuración.

Quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega.

escribió Góngora. Estos dos versos quieren decir sencillamente que los azores, pájaros rápidos como el torbellino y que solían traerse de Escandinavia, al regreso de la caza venían gritando de fatiga en el guante del halconero. Tal interpretación es irrefutable y única” (5). En cambio en la poesía moderna, creacionista o suprarrealista, falta generalmente ese rigor significativo lógico. No obstante, la audacia figurativa hace que el gongorismo, a pesar de ser la imitación de un autor antiguo, sea un movimiento de vanguardia.

En síntesis, estos tres movimientos revolucionarios, fuera de otros menores y olvidados, tienen más importancia histórica, por haber obrado como un potente revulsivo contra las exquisiteces modernistas, que alto valor estético. El mismo Huidobro, el más destacado de todos, muestra hoy, en una relectura de su obra, lo que ésta contiene de pasajero y superficial. Los mayores poetas, como Marechal, Bernández, Maya, sólo tangencialmente se relacionan con estas escuelas.

III - Corrientes representativas

Junto a las tendencias tradicionales y a las efímeras posturas de vanguardia, aparecen otras corrientes, que sí pueden considerarse como las típicas de estos cuarenta años.

5) *Pedro Salinas - Literatura española Siglo XX* (Lucero - Editorial Séneca - México D. F. 1941) (pág. 329).

a) **La poesía pura.** — En 1925 escribía el Abate Brémond: “Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello y además hay lo inefable. Hoy decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura. Principiemos por una experiencia que hacemos todos cuando leemos un poema. Para que ese estado poético se establezca en nosotros, no hay necesidad alguna de conocer previamente el poema entero, aun si es de corta extensión. Tres o cuatro versos hallados al azar de la página abierta, con frecuencia algunos girones de verso, bastan. La frase no está concluída; ignoramos totalmente lo que va a seguir, y sin embargo el encantamiento ya se ha operado” (6). Pero ¿dónde está lo puramente poético? Brémond nos dirá que hay que separar primero lo impuro. “Impuro es todo lo que en un poema ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que el análisis del gramático y del filósofo separa de ese poema; todo lo que una traducción conserva... hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente” (7). ¿Qué queda entonces? Valery responderá que la música. Y Brémond replica: “Poesía y música son la misma cosa. De acuerdo; pero como la música pura no parece menos misteriosa que la poesía, me pregunto si eso no es definir lo desconocido por lo desconocido... Agregamos de inmediato que una cosa tan mezquina —algunas vibraciones sonoras, un poco de aire removido— no podrían ser el elemento principal y mucho menos único de una experiencia que compromete lo más íntimo de nuestra alma... Yo la llamaría contagio o irradiación, es decir creación o transformación mágica, por la cual no asumimos en principio las ideas o los sentimientos del poeta, sino el estado de alma que lo ha hecho poeta: esa experiencia confusa sólida, inaccesible a la conciencia distinta... Magia de recogimiento como dicen los místicos, que nos invita a una quietud, donde sólo cabe abandonarse, pero activamente, a uno más grande y mejor que nosotros... Todas las artes aspiran a reunirse en la plegaria” (8).

Tanto la ecuación de Valery, poesía igual música, como la de Brémond, poesía igual plegaria, nos confirman que la emoción estética, en poesía y en cualquiera de las bellas artes, es simplemente y totalmente lo inefable: lo indefinible, lo no reducible a fórmulas intelectuales. Lo que parece contradictorio es pretender formar con tales teorías una nueva escuela, ya que tanto los estudios de Brémond como los de Valery pretenden analizar, no lo que es la poesía de determina-

6) Henri Brémond - *La poesía pura* (Argos - Buenos Aires, 1947 - Traducción de Julio Cortázar) pág. 14.

7) Op. cit. pág. 19.

8) Op. cit. págs. 20 y sigs.

da época y de determinada escuela, sino lo que es toda poesía auténtica. En segundo lugar cabe anotar que es imposible prescindir en la obra poética de los elementos indicados como impuros sin que, al mismo tiempo, la obra quede totalmente eliminada, aniquilada. Lo puramente poético no está yuxtapuesto a lo afectivo y anecdótico, sino indisolublemente unido. Ni Valery ni ninguno de los poetas de esta escuela han logrado la eliminación total de las repugnadas impurezas.

El único poeta que en lengua española intenta —no digo logra— construir una poesía absolutamente pura es Jorge Guillén (n. en 1893), en el libro que elaboró durante más de treinta años: **Cántico**. “Poesía pura es matemática y es química —y nada más— en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valery... Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple químicamente. Cabe la fabricación —la creación— de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura” (9). Guillén niega la realidad misteriosa de Brémond y cree en el esfuerzo racional para lograr la poesía pura:

Dije: ¡Todo ya pleno!
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
sonaron con amor.
Las verdes eran grises,
el amor era sol.
Entonces, melodía,
un pájaro sumió
su cantar en el viento
con tal adoración,
que se sintió cantada
bajo el viento la flor
crecida entre las mieses,
más altas. Era yo,
centro en aquel instante
de tanto alrededor,
quien lo veía todo
completo para un dios.
Dije: Todo, completo.
¡Las doce en el reloj! (10).

De la misma tendencia, pero menos **pura**, más emotivamente personal, es la obra de Pedro Salinas (1892-1951), uno de los grandes poetas del amor en lengua española, que se inicia con **Presagios** para

9) Guillén, citado por *Guillermo Díaz-Plaja - La poesía lírica española* (Editorial Labor S. A. - Barcelona - 1937) pág. 411.

10) *Jorge Guillén - Cántico* (Editorial Suramericana - Buenos Aires - 1950) *Las doce en el reloj*, pág. 475.

culminar en **La voz a ti debida** y **Razón de amor**. Hay que recordar que sobre todos los poetas de este grupo ejerce un magisterio innegable, aunque él mismo lo niegue, un representante de la generación anterior: Juan Ramón Jiménez. **Eternidades**, **Piedra y cielo** y sus libros posteriores siguen caminos de depuración sentimental y limpidez idiomática que coinciden con las teorías y prácticas de la poesía pura.

Sin poderse llamar poetas puros en un sentido estricto, hay algunos hispanoamericanos bastante cerca de los anteriores. Tales el mencionado Leopoldo Marechal (n. en 1898) en lo más representativo de su obra, los **Poemas australes** y los **Sonetos a Sophia**; Jorge Carrera Andrade (n. en 1902) autor de **La hora de las ventanas iluminadas** y **Registro del mundo**; Carlos Pellicer (n. en 1899) por su **Recinto**; Eugenio Florit (n. en 1903), autor de **Doble acento** y **Reino**; y el ya mencionado Jorge Rojas, por sus sonetos de **Rosa de agua**. Pero sólo encajan aquí impropiaemente. Todos ellos carecen del exclusivismo, del rigor de Guillén. Su estética es más bien un eclecticismo depurado de frondosidades barrocas, de abusos metafóricos, de excesivos desbordes sentimentales.

b) **El neopopularismo**. — Se dio este nombre a un género de poesía que aparece al iniciarse este período, basada en el folclor andaluz. Pero no se trata de un popularismo costumbrista, como fue el de Gabriel y Galán por ejemplo, sino de una elaboración lírica con grandes audacias de metáforas e imágenes, y dentro de los metros clásicos populares: heptasílabo, octosílabo, romance, seguidilla. “El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un **buey de agua** para indicar su volumen, su acometividad y su fuerza: y yo he oído decir a un labrador de Granada: a los mimbres les gusta estar siempre en la **lengua del río**. Buey de agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora” (11). (Acerca de la anterior cita de Lorca, conviene anotar que la expresión **buey de agua** se encuentra ya tres siglos y medio atrás en Fray Luis de Granada (12), paisano de Federico. Lo que confirma la riqueza imaginativa del pueblo andaluz).

Los dos poetas representativos de este grupo son Federico García Lorca (1899-1936) y Rafael Alberti (n. en 1902). El primero en la mayor parte de su obra: **Canciones**, **Poema del cante jondo**, **Romancero gitano**, **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**. Y Alberti por sus tres primeros libros: **Marinero en tierra**, **La amante**, **El alba del alhelí**.

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.

11) *Federico García Lorca - La imagen política de don Luis de Góngora*, en *Obras completas - VII* (Editorial Losada S. A. - Buenos Aires - 1942) pág. 86.

12) *Fray Luis de Granada O. P. - Obra selecta* (Biblioteca de autores cristianos - Madrid - 1947) pág. 111.

René Uribe Ferrer

No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie (13).

Las otras regiones españolas no han producido un fenómeno poético análogo al andaluz. En nuestra América podemos citar la poesía negra de Nicolás Guillén (n. en 1902) y de otros autores antillanos, en cuya obra los cantos populares están elaborados con audacia en las imágenes aunque con discutible logro estético. Además estos poemas antillanos tienen un contenido de protesta social, anticapitalista, antiyanqui, que no tienen equivalente en los andaluces, pues Alberti cuando se dedique a hacer poesía social, abandonará temáticamente su tierra natal.

También podría acercarse a este grupo la poesía bonaerense de Jorge Luis Borges (n. en 1899), expresada dentro de formas creacionistas: **Fervor de Buenos Aires, Luna de enfrente, Cuaderno de San Martín.**

c) **El suprarrealismo.** — O superrealismo, como escriben otros, o surrealismo, como se dijo en la tercera década, con traducción literal del francés. Aparece en 1925, pararelamente con el **surrealisme** francés, pero no influido por él. Por lo menos consta que los principales seguidores de la nueva escuela en España, desconocían al propugnarla la obra de Bréton y sus discípulos del norte de los Pirineos. Bréton lo define como "automatismo psíquico puro por medio del cual se propone expresar la función real del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral" (14). Aparece, pues, la escuela, debido a la valoración del mundo subconciente iniciada en la ciencia por el genio de Freud, y en las letras, al comenzar el siglo, por algunos maestros de la novela: Proust, Joyce, Kafka.

Algo parecido pretenden los poetas de nuestra lengua. Escribe Aleixandre: "Un mundo de movimientos casi subterráneos, donde los elementos subconcientes servían a la visión del caos original allí contemplado, y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía. Es el libro mío (**Pasión de la tierra**) más próximo al supra-

13) *Federico García Lorca - Obras completas - IV* (Editorial Losada S. A. - Buenos Aires - 1940, segunda edición) *Poema del cante jondo - Sorpresa*, pág. 88.

14) Citado por *Díaz-Plaja*, op. cit., pág. 415.

realismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura **automática**, ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística" (15). A pesar de la salvedad de Aleixandre, es innegable que los poetas españoles de este grupo, sin excluir al citado, se proponen darnos una visión del mundo de los sueños y de lo subconsciente, sin trabas racionales ni prosódicas. Por ello rompen por completo con toda norma métrica, con el verso clásico y también con el modernista, y llegan al verso libre sin ritmo ni rima. Esfuerzo que antes habían intentado, aunque con menos constancia, los creacionistas y ultraístas.

Es evidente el carácter neorromántico de esta escuela, que contrasta con la depuración pretendida por la poesía pura. Neruda, en cambio, abogará por una poesía **impura**, humana totalmente. Y ese centrarse en el hombre, en el yo, en su vida más personal e intransferible: la que escapa a la conciencia, son los puntos de contacto con el romanticismo, como también su incontenible borboteo sentimental. Es la reacción contra varias décadas de esteticismo: de esteticismo modernista o de esteticismo de vanguardia.

El máximo representante de esta tendencia es Pablo Neruda (n. en 1904), que tras sus libros primigenios, de filiación posmodernista, llega al suprarrealismo con los dos tomos de **Residencia en la tierra**, el segundo publicado en España, donde su influencia será avasalladora antes de la guerra civil. También triunfan en la nueva manera, tras sus primeras obras popularistas y gongoristas, Alberti con **Sobre los ángeles** y García Lorca con **Poeta en Nueva York** y algunas **Odas** y otras poesías que no recogió en volumen. Posteriormente hay que agregar otros nombres: ante todo el del ya citado Vicente Aleixandre (n. en 1900), el de **Espadas como labios**, **La destrucción o el amor**, **Sombra del paraíso**; Luis Cernuda (n. en 1904), autor de **Donde habite el olvido** e **Invocaciones a las gracias del mundo**; y Miguel Hernández por algunas poesías sueltas como **Vecino de la muerte**.

En América, fuera de Neruda, hay que señalar dentro del suprarrealismo el libro más importante de César Vallejo (1892-1938), **Poemas humanos**, que le ha merecido un increíble renombre, tal vez superior a su valor intrínseco, que es mucho. También el argentino Ricardo E. Molinari (n. en 1898), autor de **Mundos de la madrugada** y **El huésped y la melancolía**; Jaime Torres Bodet (n. en 1902), por su **Destierro**; y la obra de Xavier Villaurrutia (1903-1950), en especial **Reflejos y Nostalgia de la muerte**.

El mar se ha puesto a golpear por años una pata de pájaro,
y la sal golpea y la espuma devora,
las raíces de un árbol sujetan una mano de niña,
más grande que una mano del cielo,
y todo el año trabajan, cada día de luna
sube sangre de niña hacia las hojas manchadas por la luna,

15) Vicente Aleixandre - *Mis mejores poemas* (Editorial Gredos - Madrid - 1956) *Prólogo* pág. 10.

René Uribe Ferrer

y hay un planeta de terribles dientes
envenenando el agua en que caen los niños,
cuando es de noche, y no hay sino la muerte,
solamente la muerte, y nada más que el llanto...

Estoy cansado de una gota,
estoy herido en solamente un pétalo,
y por un agujero de alfiler sube un río de sangre sin consuelo,
y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre en la sombra,
y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
por unos dedos que el rosal quisiera
escribo este poema que sólo es un lamento,
solamente un lamento (16).

Vale la pena recalcar nuevamente cómo algunos de los poetas mayores de esta generación se han situado sucesivamente en tendencias disímiles y hasta contrarias. Los casos más notorios son los de Alberti y Neruda; y a veces, como en el citado caso de Gerardo Diego, la localización en escuelas diferentes no es sucesiva sino simultánea. Y no se trata de evolución paulatina, lo que sería más que natural, sino de mutaciones bruscas, fenómeno antes casi no visto. Estas aparentes anomalías comprueban que lo característico de esta generación es la anarquía mental, la indecisión. Porque, por lo menos en los poetas más destacados, no se trata de volubilidad ni de seguir los caprichos de la moda, sino de buscar un arraigo, y el hombre actual es, en muchos casos, un desarraigado, vital e intelectualmente.

d) **El neorromanticismo.** — Puede aplicarse esta denominación a la orientación de algunos poetas que crean su obra dentro del tono, desesperado a veces, del suprarrealismo, pero con una claridad de imágenes y un lenguaje directo que los aleja de aquella escuela. Tal es el caso de Dámaso Alonso (n. en 1898) que, después de su iniciación dentro de las direcciones de la poesía pura, escribe en su madurez **Hijos de la ira y Hombre y Dios**. Un tono semejante se observa en la última obra de varios de los poetas mencionados al tratar de movimientos anteriores. Por ejemplo, los últimos libros de Alberti, los publicados en el destierro que sigue a la guerra civil española: **Entre el clavel y la espada**, **Pleamar**, **Retornos de lo vivo lejano**, que constituyen lo más intenso y alto de su producción; **Las nubes y Como quien espera el alba**, de Cernuda; **Cancionero y romancero de ausencias**, de Miguel Hernández, escrito en la prisión; **Historia del corazón**, de Alexandre; **Lugar de origen**, de Carrera Andrade; **Fronteras**, de Torres Bodet.

Esta tendencia neorromántica de expresión directa es, con la poesía social, lo más característico de la segunda mitad de este período, en cantidad y en calidad. Poco a poco va pasando el neobarroquismo de las posturas de vanguardia, que se infiltró a todas las tendencias de

16) Pablo Neruda - *Residencia en la tierra* (Editorial Losada S. A. - Buenos Aires - 1944) *Enfermedades en mi casa*, págs. 207 y sigs.

la tercera década del siglo y que, más que una característica de los tiempos nuevos, era la última manifestación del esteticismo fin de siglo. Neobarroquismo que, por otra parte, produjo frutos espléndidos. Pero parece que los tiempos que corren señalan una vuelta a la sencillez; la que, como todas las etapas estéticas, tampoco habrá de ser definitiva.

El peligro de esta tendencia, como el de todas, es la exageración. Y a cada momento vemos cómo el neorromanticismo, en poetas de segundo orden y en simuladores de poesía, se convierte en clamor desbordado, tremendista, truculento. Y se niega el contenido humano a todo lo que no sea tremendismo y truculencia. Tales excesos caen inevitablemente en lo ridículo, como cayeron los del romanticismo hace un siglo. Pero la culpa es de los imitadores, no de los maestros.

Nos dicen: sed alegres.

Que no escuchen los hombres rodar en vuestros cantos
ni el más leve rüido de una lágrima.

Está bien. Yo quisiera, diariamente lo quiero,
mas hay horas, hay días, hasta meses y años
en que se carga el alma de una justa tristeza
y por tantos motivos que luchan silenciosos
rompe a llorar, abiertas las llaves de los ríos.

Miro el otoño, escucho sus aguas melancólicas
de dobladas umbrías que pronto van a irse.

Me miro a mí, me escucho esta mañana
y perdido ese miedo

que me atenaza a veces hasta dejarme mudo,
me repito: Confiesa,

grita valientemente que quisieras morirte...

Perdonadme que hoy sienta pena y la diga.

No me culpéis. Ha sido

la vuelta del otoño (17).

e) **Poesía político-social.** — Los primeros intentos de poesía político-social son de 1931, con Rafael Alberti, converso al comunismo: **De un momento a otro, 13 bandas y 48 estrellas, Capital de la gloria.** El género se torna actual con la guerra civil española, a la que está consagrado el último de los libros citados. Con el mismo motivo se incorpora Neruda a esta corriente de poesía en la **Tercera residencia**, donde encontramos también el eco de la segunda guerra mundial. Terminada ésta nos dará el **Canto general** y **Las uvas y el viento**, que cantan la revolución del proletariado. Como se ve, son los poetas suprarrealistas los que, por un brusco y explicable contraste, se sienten llamados a saltar de su hermetismo e individualismo al tema social. Al tratar este, conservarán su temblor neorromántico, pero eliminarán todo rebuscamiento y toda o casi toda oscuridad en la forma: el poeta preten-

17) Rafael Alberti - *Retornos de lo vivo lejano* (Editorial Losada S. A. - Buenos Aires - 1952) *Nuevos retornos del otoño*, págs. 65-66.

de ser intérprete del sentir popular y llegar al pueblo, ser comprendido por él. Por eso renuncia también al verso libre y se vuelve a los metros tradicionales, en especial los más sencillos, y a la rima asonante. Se logra así una poesía hondamente humana, cuando no degenera en panfleto personalista, mal de que no están exentos ambos maestros y en el que naufragan muchos de sus discípulos.

Desde luego que el tema político y social tiene larga historia en la poesía, desde Moisés y David y Arquíloco y Dante. Y en el siglo pasado hay que recordar algunos nombres excelsos: Hugo, Whitman, Carduci. Pero la poesía del período actual tiene un matiz especial, que le da un tono original: recalca más sobre el aspecto social, de acuerdo con las características de la época; pretende ser no sólo una poesía sobre las masas, sino además de las masas y para las masas. A pesar de la posición comunista de sus dos iniciadores —comunismo más sentimental que ideológico— es claro que esta tendencia corresponde a una aspiración de indudable raigambre cristiana. Y es de lamentar que sean pocos los poetas cristianos que la cultiven.

Entre sus seguidores hay que recordar a César Vallejo (**España, aparta de mí este cáliz**), Miguel Hernández (**Viento del pueblo, El hombre acecha**) y al más destacado de los jóvenes poetas colombianos, Carlos Castro Saavedra, (**Fusiles y luceros, 33 poemas, Camino de la patria, Despierta joven América**). Un tono social se encuentra también en la poesía negra antillana. Pero inclusive algunos de los poetas más individualistas, los promotores de la poesía pura, han terminado por adoptar estos temas; naturalmente sin demagogia y sin olvidar del todo su hermetismo. Por ejemplo, Pedro Salinas en **Todo más claro**, y Jorge Guillén en **Clamor**, últimos libros de ambos.

Se ha retirado el campo
al ver abalanzarse
crispadamente al hombre.

¡Qué abismo entre el olvido
y el hombre se descubre!

El animal que canta:
el animal que puede
llorar y echar raíces,
rememoró sus garras.

Garras que revestía
de suavidad y flores
pero que, al fin, desnuda
en toda su crueldad.

Crepitan en mis manos.
Aparta de ellas, hijo.
Estoy dispuesto a hundirlas
dispuesto a proyectarlas,
sobre tu carne leve.

He regresado al tigre.
Aparta o te destrozo.
Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre (18).

f) **Realismo.** — Acaso pueda señalarse una sexta dirección característica de esta época. La que inicia Neruda, después de sus libros políticos, con **Nuevas odas elementales** y **Tercer libro de odas**. Pero es todavía difícil saber si es la última manera personal de un gran poeta —sin duda el mayor de esta generación, no obstante sus grandes limitaciones— o si arrastrará seguidores de valía, para que pueda con razón hablarse de una nueva tendencia o escuela. Aunque hay ya varios poetas jóvenes que por ahí se orientan. En los tres libros el poeta chileno se aleja de su beligerancia anterior, pero conserva de sus versos políticos el estilo sencillo y directo. Si fuere preciso dar un nombre a esta tendencia, podría llamarse realismo popular. Pero un realismo **sui generis**, muy diferente del cultivado en épocas anteriores: es la vuelta a lo elemental de la naturaleza y de la vida, sin complicaciones, y a veces con prosaísmos que, paradójicamente, se llenan de poesía. Y es también una poesía optimista, lo que cae muy bien después de los excesos pesimistas a que han llegado con bastante frecuencia —y no sin **razón**— todas las maneras neorrománticas.

Cebolla,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
escamas de cristal se acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío.
Bajo la tierra
y cuando apareció
tu torpe tallo verde,
y nacieron
tus hojas como espadas en el huerto,
la tierra acumuló su poderío
mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,

18) Miguel Hernández - *Obra escogida* (Aguilar S. A. de ediciones - Madrid - 1952) *El hombre acecha* - *Canción primera*, págs. 179-80.

René Uribe Ferrer

constelación constante,
redonda rosa de agua,
sobre
la mesa
de las pobres gentes (19).

El Ritmo y la Rima

Esta generación es la primera que rompe con el ritmo tradicional, basado en el número de sílabas y en la distribución de los acentos. Esta ruptura no ocurre sólo en español sino también en las demás lenguas europeas. Verdad que ya en el romanticismo se cultiva el poema en prosa, desde Aloysius Bertrand y Maurice de Guérin. Y algunos románticos ingleses —como Macpherson— ensayaron a veces un verso sin ritmo fijo, a imitación del versículo hebreo. Pero fueron tentativas excepcionales. Fuera de que el mismo nombre de poema en prosa da a entender que el campo del verso estaba claramente separado del de la prosa. En el siglo XIX sólo hay un caso de gran poeta que intente romper totalmente con las leyes de la versificación clásica y borrar la línea divisoria entre verso y prosa —no entre poesía y prosa—: es Walt Whitman.

En lengua española durante la generación modernista hubo una tentativa coronada por el éxito, y fue la de Lugones. Pero el verso libre lugoniano, aunque carece de número fijo de sílabas y de la repartición regular de acentos, se sostiene, en cambio, gracias a la rima. No hay que olvidar que Lugones sostiene que este tercer elemento es el único esencial al verso moderno.

Pero cuando los ismos de posguerra —de la primera posguerra— irrumpen contra todo lo que signifique tradición, el verso clásico es una de las primeras víctimas. Posteriormente los suprarrealistas, al eliminar toda atadura de la razón, continúan la moda.

¿En qué consiste el llamado verso libre? Amado Alonso lo analiza admirablemente al estudiar el ritmo nerudiano de **Residencia en la tierra**: “La versificación de Neruda ha perdido casi todos sus apoyos rítmicos, pero algo queda que hace de cada línea una unidad, en verso. En este verso libre, no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción. La prosa tiene un ritmo condicionado ineludiblemente por la sintaxis: el párrafo entero es una unidad rítmica. El verso, en cambio, al cargarse de rigurosas sujeciones específicas, —número de sílabas, distribución de acentos, combinaciones estróficas, rima— constituye en sí una unidad rítmica determinada exclusivamente por sus condiciones físico-fisiológicas. Los poetas han hecho del verso una unidad rítmica independiente de las unidades de sentido, una figura móvil constituida meramente por los elementos acústicos del lenguaje” (20).

19) Pablo Neruda - *Odas elementales* (Editorial Losada S. A. - Buenos Aires - 1954) *Oda a la cebolla*, pág. 41.

20) Amado Alonso - *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Editorial Sudamericana - Buenos Aires - 1951) pág. 80.

Vale la pena aclarar lo anterior con un ejemplo. En **Leyendo a Silva** de Valencia leemos:

¡Oh Señor Jesucristo!, por tu herida del pecho,
¡perdónalo! ¡perdónalo! desciende hasta su lecho
de piedra a despertarlo! Con tus manos divinas
enjuga de su sangre las ondas purpuras...

Este período se unifica rítmicamente en cuatro versos alejandrinos, cada uno de ellos formado por dos hemistiquios de siete sílabas, y agrupados a su vez —los alejandrinos— en dos estrofas pareadas gracias a la rima. Tal es la unidad rítmica. En cambio si fuéramos a clasificar tal período por las unidades del sentido, por las proposiciones, los versos deberían imprimirse así:

¡Oh Señor Jesucristo!, por tu herida del pecho, ¡perdónalo!
¡perdónalo!
desciende hasta su lecho de piedra a despertarlo!
Con tus manos divinas enjuga de su sangre las ondas purpuras...

En cambio el verso libre de esta generación no respeta las analizadas unidades rítmicas métricas. Continúa Amado Alonso: "Los versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas, sintácticas, sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico... El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento... En la versificación tradicional el ritmo de cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites; en la libre, el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica formada por la serie de versos desde punto final hasta punto final" (21). La cita atrás transcrita de una composición suprarrealista de Neruda sirve de ejemplo sobre lo que es el verso libre. O esta estrofa de Aleixandre:

Allá en el fondo del pozo donde las florecillas,
donde las lindas margaritas no vacilan,
donde no hay viento o perfume de hombre,
donde jamás el mar impone su amenaza,
allí, allí está quedo ese silencio
hecho como un rumor ahogado con un puño (22).

Cierto que a veces en las estrofas versolibristas no se observa esa perfecta coincidencia de los renglones con las proposiciones. Ello

21) Op. cit., pág. 81.

22) Aleixandre. Op. cit. *Espadas como labios - En el fondo del pozo*, pág.

se debe a que los revolucionarios no dejan de coquetear con la tradición; a que aplican el sistema clásico de pasar una palabra que por el sentido debería estar en un verso, al siguiente. Lo que los preceptistas llaman **encabalgamiento**:

Dormido como una tela
siento crecer la yerba, el verde suave
que inútilmente aguarda ser curvado (23).

Esta estrofa, según las reglas —perdón— del verso libre, debería constar de dos versos, partidos en la coma que sigue a **yerba**. Pero el poeta para huir de la prosa vuelve a utilizar los recursos del verso tradicional.

¿Cómo juzgar estéticamente el mérito o demérito del verso libre? Claro que dicho juicio no puede formularse a priori, sino teniendo en cuenta lo que el nuevo sistema métrico ha logrado. Y es indudable que a través del verso libre algunos grandes poetas contemporáneos han logrado darnos expresiones de intensa belleza. Por eso no hay derecho a condenar el verso libre a nombre del metro tradicional. Pero menos lo hay para condenar el verso clásico a nombre del libre, como han pretendido algunos ingenuos fervorosos defensores de una libertad anárquica. Porque el verso clásico no es, como algunos juzgan, un invento artificial de culturas refinadas. Al contrario, es algo eminentemente popular, que se encuentra en el origen de casi todas las literaturas y que, curiosamente, aparece antes que la prosa. Siempre los autores de coplas y cantos populares se han expresado en versos de medida silábica; porque este ritmo físico, no el mental de la prosa, es conatural al hombre, que respira y camina también rítmicamente. Por eso, aceptando con gozo la innovación del verso libre, hay que confesar que el ritmo tradicional está llamado a más larga vida.

Balance

Han transcurrido cuarenta años desde 1922, tiempo más que suficiente para que aparezcan los herederos de esta promoción. Pero no se ve cuál sea la tendencia nueva, o las tendencias, que hayan de sustituirla. La crisis de la cultura que se hizo manifiesta después de la primera guerra mundial no se ha extinguido ni superado. Al contrario, cada vez el hombre se encuentra más hacia el extremo de un callejón sin salida. Que habrá de salir, es indudable. Pero mientras se agudice el caos, los poetas descritos serán los representativos de esa humanidad caótica. Y por eso las direcciones que ellos señalan siguen vigentes. Y ser signos y voceros de una época es ya un mérito más que suficiente, fuera del valor estético, variable según los nombres pero excelso en los más altos representantes de esta generación.

23) *Alexandre*. Op. cit., pág. 38.