

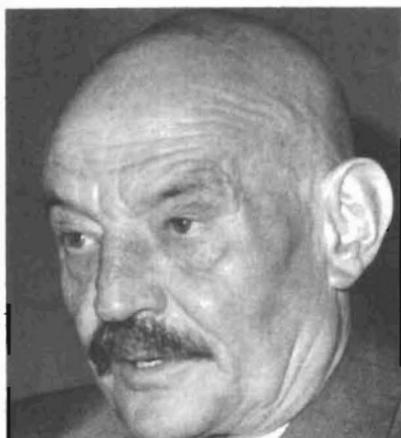
José Hierro

CUATRO DIVAGACIONES SOBRE POESIA Y POETAS

«Los temas de las cuatro charlas no resultan atractivos por su escasa novedad. Es cierto que pude haber elegido otros temas, otros nombres poco o nada conocidos sobre los que pude haber aportado datos inéditos, documentos curiosos. Pero, no, hablaré de lo que todos conocen ya. Lo único que pretendo es ofrecer algunos puntos de vista de lector que es, también, en un plano muy inferior al de los que constituyen el tema de mis charlas, poeta.» Con estas palabras, **José Hierro**, poeta como él mismo se calificaba, inició en la Fundación Juan March un ciclo titulado «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas», que impartió en cuatro sesiones: el 4 de mayo habló de «Rubén Darío, maestro mágico»; el 5, de «Poesía en prosa: Juan Ramón Jiménez»; el 9, de «Norte y sur: Gerardo Diego y Rafael Alberti»; y el 11, de «Un poeta para un tiempo: Gabriel Celaya».

Se incluye a continuación un amplio resumen de estas cuatro conferencias.

¿Por qué Rubén Darío ahora que el modernismo es ya historia? Historia, además, contemporánea, sin el prestigio de lo muy remoto. Por lo que tiene de padre y maestro mágico para la poesía española e hispanoamericana de este siglo. Todo lo que viene tras él —excepción hecha de algún poeta rezagado y anacró-



JOSE HIERRO (Madrid, 1922) es uno de los poetas más importantes surgidos tras la guerra civil. Publicó su primer libro, *Tierra sin nosotros*, en 1947 en «Proel». De ese mismo año es *Alegría*, con el que obtuvo el Premio Adonais. En 1953 apareció su *Antología poética*. Además del Adonais ha obtenido el Premio Nacional de Literatura, de la Crítica, el March, el Pablo Iglesias y el Príncipe de Asturias de las Letras. Ha sido profesor en Estados Unidos y en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y ha ejercido la crítica de arte en diarios y revistas especializadas. Entre 1986 y 1988 fue miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

nico— respira Rubén. Sin él, la poesía en nuestra lengua hubiera sido, posiblemente, diferente. Como lo hubiese sido la que comienza en el Renacimiento y atraviesa cuatro siglos, de no haber existido Boscán y Garcilaso, y sí únicamente Castillejo.

Es indudable que la revelación de Rubén Darío se produce cuando en 1888 aparece *Azul*, su primer gran libro después de tantos otros —también suyos— de vieja retórica. Lo dicen los manuales de literatura, y claro está que aciertan. Pero algunos, redactados por manos perezosas, atribuyen a este libro características que corresponden a los posteriores: renovación métrica, vocabulario exquisito, exotismo, sentido del matiz: todo ello, precisan, consecuencia del simbolismo francés, influyente en Darío. Pero ¿de qué manera influye en *Azul* el simbolismo francés? La respuesta es muy sencilla: de ninguna. Rubén Darío no sabía nada del simbolismo cuando escribe *Azul*.

Lo curioso es que la renovación de la poesía española se inicia con media docena de poemas, puesto que —prosas aparte— la primera edición de *Azul* incluye nada más que seis composiciones en verso. Fueron suficientes. Hasta Rubén, los poetas del XIX —y, desde luego, los del XVIII— ponen en versos, mejores o peores, una idea que pudieron igualmente expresar en prosa (y muchas veces así ocurría). Eran versificadores, no poetas.

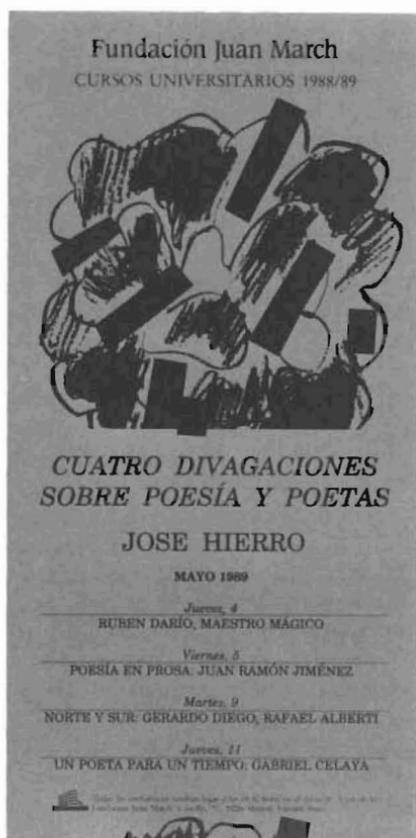
Yo pienso que la virtud suprema de Darío consiste en darse cuenta de cuáles son los fallos de la poesía de su tiempo, tardoromántica o realista. Darío hace bien lo que el Romanticismo hizo mal. Y, desde luego, no quiere caer en el realismo ni en el filosofismo, cuyos representantes más preclaros son Campoamor y Núñez de Arce. Hubo antes que él, en España, poetas que hubieran podido adelantar la transformación de la poesía.

Rosalía de Castro es uno de

los poetas que se propuso romper los moldes tradicionales. Me refiero, claro está, a lo que escribe en castellano, a la autora de *En las orillas del Sar*. Ella es el puente entre el Romanticismo segundo, el de Bécquer, y el futuro Modernismo. Pero ella, tan sensible, tan intensa en sus versos gallegos, no logra la misma intensidad lírica en sus versos castellanos. En ellos —en buena parte de ellos, con las consabidas excepciones deslumbradoras— resuena demasiado el siglo XIX.

José Martí es otro de los precursores reconocidos por la crítica. Pero su influjo en el Modernismo se materializa a través de la prosa, no del verso. De su poesía puede decirse algo semejante a lo que opino sobre Rosalía en castellano: no se evade de los convencionalismos expresivos de su momento, lo que resulta más extraño si se tiene en cuenta la originalidad de su prosa esplendorosa, prosa que deja su huella en Rubén. Conste que al afirmar que tanto Rosalía como Martí me parecen poetas todavía muy anclados en el espíritu de la poesía decimonónica, no debe entenderse como una falta de reconocimiento de su calidad, sino que, por una u otra razón, no imprimieron nuevos rumbos a la lírica posterior. Y, sin embargo, una y otro tienen hallazgos asombrosos en los que ya está el tono de la poesía contemporánea.

Es en estos «modernistas naturales», como los llamaba Juan Ramón, donde está el enlace subterráneo con la poesía de siempre. Pero no influyeron. Este privilegio correspondió a Rubén. El poseyó una fabulosa orquesta. Rosalía contaba con una «guitarra melancólica». La música de *Prosas profanas*, con



el ritmo lo señora todo, acariaciador y persuasivo. El endecasílabo, el viejo y siempre lozano metro, volvería con Rubén a adquirir flexibilidad, la que tuvo en los poetas de los siglos de oro, curado ya de su monótona cojera —acento en segunda y sexta— campoamorina. El verso de los siglos XVIII y XIX, con las escasas excepciones de rigor, había sido una falsilla, una penosa servidumbre. Desde Rubén vuelve a ser libertad, forma insustituible para expresar, desde el ritmo, los contenidos del espíritu. Resulta así que los poetas españoles son como son gracias a Rubén, pero después de haber rechazado y asimilado el costado más aparatoso, más tópicamente modernista, del nicaragüense. Buena parte de los poetas del 27 muestran la huella de Rubén, y todos ellos no ocultan su admiración por él.

Juan Ramón Jiménez

regusto francés, es la que señalaría el rumbo a la nueva poesía. Los imitadores se quedarían en lo externo. Los poetas auténticos supieron ver lo que había de consistente y renovador bajo las vestiduras versallescas.

No consiste la revolución dariana en la incorporación de metros nuevos, de nuevas formas estróficas. En *Azul*, por lo menos en su primera edición, no existe novedad de este tipo. Y las novedades de la segunda son muy tímidas: sonetos en verso alejandrino, con abundancia de rimas agudas. No hubo en *Azul* renovación métrica. Pero la poesía era ya otra. Los poetas —los verdaderos, no los imitadores— supieron verla muy pronto en aquel librito. En él,

El título de esta parte —la prosa de Juan Ramón— puede sugerir la idea de que me propongo diseccionar, de manera científica, la prosa juanramoniana. En realidad se trata, simplemente, de un paseo por la prosa del gran poeta —y gran prosista, desde luego, pues él dijo que nadie puede ser un buen prosista si no es un buen poeta—; un paseo que nos irá mostrando su evolución a lo largo de los años.

Y, para empezar, traigo aquí a colación una afirmación terminante de Juan Ramón: «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda, todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza». Una afirmación demasiado terminante para que

podamos dejarla pasar de largo. Afirmación que, inicialmente, produce rechazo. Pero no basta con decir «no»: es preciso indagar en las razones que originan esta negativa. Por lo pronto, fijémonos en que no opone la prosa a la poesía, sino la prosa al verso.

Acaso lo que Juan Ramón quiso decir es que todo es prosa o todo es poesía y que, para él, todo es poesía. Dicho de otra manera, la poesía puede estar escrita en prosa. De lo que se deduce que la poesía no es cosa de los ojos, sino de los oídos.

Conforme vamos ascendiendo a prosas más complejas, hemos llegado al ámbito de la prosa artística, la prosa que, con ayuda de elementos imaginativos más ricos, nos ayuda a entender mágicamente lo que las palabras, en su sentido más directo e inmediato, nos cuentan lógicamente. El poema en prosa no pertenece a la tribu de la poesía. Hay una línea sutil (a veces tan indeterminada que no sabemos a qué lado de la frontera nos hallamos), que las distingue.

No podemos proceder por exclusión, que sería fácil en el caso del verso y de la prosa. Entre otras razones, porque tampoco sabemos con seguridad qué es poesía. O, si queremos ser menos tajantes, podría decirse que la poesía la sentimos, la intuimos por debajo de las palabras. Pero no es evidente, ni demostrable. Si lo fuese, sería reconocida al manifestarse por primera vez.

Nadie sabe qué es eso de la poesía. Pero algunos, en un momento determinado, intuyen que han accedido a su reino. Se accede a través de un texto que puede ser prosa o verso, que es lo de menos. Pero ese mismo

lector distinguirá la poesía en prosa del poema en prosa.

Juan Ramón, aunque no todo en él era verso, respiraba y emanaba poesía. El poeta es el que dice más de lo que dice: es decir, dice mucho con pocas palabras, a diferencia del retórico, que dice menos de lo que dice, ahoga el pensamiento en hojarasca verbal. «Mi vida —escribió Juan Ramón— es toda poesía. No soy un 'literato', soy un poeta que realizó el sueño de su vida. Para mí no existe más que la belleza.» No se equivocaba.

Es en la prosa juanramoniana donde van a ir acumulándose los elementos caricaturescos, sarcásticos, tan escasos en sus versos. En algún momento de su *Obra en marcha*, parece haber sentido la tentación de utilizar el verso para ellos, tal vez como terapia para librarse de una sobrecarga de sentimentalidad. Salvo excepciones, el verso no le parecía a Juan Ramón vehículo apropiado para la caricatura, tal vez porque lo consideraba apto para la expresión de lo interior, saeta lanzada contra la belleza, herramienta lírica.

La prosa, en Juan Ramón, se queda en los puros huesos y se aleja, vertiginosamente, del lenguaje coloquial. Puede parecer extraño en un poeta que opinaba que «el que escribe como se habla llegará más lejos que el que escribe como se escribe». Lo que sucede es que la poesía —y la prosa, excepto la que sólo se propone una información directa, y aún de ésta habría mucho que hablar— tiene que mentir para parecer más verdadera. Debe persuadir —tarea que en el lenguaje hablado le está encomendada al tono, al gesto, al ademán— valiéndose de los recursos del ritmo, del

vocablo preciso que puede ser uno muy diferente al que utilizaríamos en una conversación común. El aforismo de Juan Ramón debe entenderse en el sentido de que el poeta debe darnos la ilusión de que es así como se habla. Y, en todo caso, debe eliminar las fórmulas anquilosadas para que el que lee perciba aquellas palabras como oídas por primera vez, con toda su potencia persuasiva.

Gerardo Diego y Rafael Alberti

¿Por qué los junto? Porque, entre otras razones, ellos, reconocidos como poetas de talla, no han sido reconocidos por los poetas posteriores, como maestros, generadores de estirpes líricas, modelos a los que imitar o continuar. Frente al resto de la generación del 27, ellos nunca alcanzaron rango magistral, lo que resulta extraño, sobre todo en el caso de Alberti durante el apogeo de la poesía social, de la que él había sido el moderno adelantado.

Gerardo Diego parte de Rubén y de Juan Ramón. Y como la mayor parte de los jóvenes que sienten la necesidad de escribir versos, es el amor el que le incita a hacerlo. Se libera de Juan Ramón cuando, en 1918, llega a Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro. Hay en el ambiente poético joven una angustiosa necesidad de buscar algo nuevo. La personalidad de Juan Ramón Jiménez es demasiado fuerte, lo que propicia las imitaciones.

El creacionismo, el movimiento de Huidobro, fue para Gerardo el descubrimiento de una vía que necesitaba para que su poesía adquiriese toda su amplitud.

Con su amigo Juan Larrea, predicán —con la teoría y la práctica— la nueva religión poética. Y el tímido Gerardo lo hace con su conocido apasionamiento, provocando el escándalo con sus apariciones en público, sobre todo en su ciudad natal, Santander, poco abierta por entonces a los aires de las vanguardias. Pero Gerardo, militante de la vanguardia, no olvida la tradición, próxima o remota: Lope, Góngora, Bécquer, entre los más lejanos de su tiempo.

La revolución creacionista pasó muy pronto —excepto para Gerardo Diego y Juan Larrea (y naturalmente para Vicente Huidobro)— y ayudó a contemplar la poesía del pasado desde ángulos nuevos. Sobre todo la que, como sucede con Góngora, posee una rica imaginaria. O la de los cancioneros, la breve poesía para cantar, chispazos, poesía que no sermonea, que no describe morosamente, sino que lo deja todo apuntado, esbozado, sorprendente en su sencillez. Yo pienso que el creacionismo tiene mucho que ver con este redescubrimiento de la poesía popular y anónima. Y es en ese momento cuando aparece Alberti en el paisaje de la nueva poesía española.

Llega cuando el descubrimiento —imagen, brevedad— empieza a dar paso al neopopularismo. Tras la vanguardia, el refugio en la tradición, la mirada hacia el pasado, pero sintiéndolo vivo, no reliquia arqueológica. Alberti mira hacia atrás, muy atrás, a los cancioneros tradicionales, a la poesía mínima. El, con Lorca, serán los más fervientes practicantes de esa manera que tiene, no lo olvidemos, unos antecedentes muy inmediatos: Manuel Machado, tan próximo a la

▷ copla popular, la de su tiempo, y Antonio Machado, el de los «Proverbios y Cantares», de «Campos de Castilla».

Lo que hace Alberti no es, a la manera de Manuel Machado, imitar lo popular vivo, sino apoyarse en lo popular que fue y que ya no es; con sus palabras, en *Gil Vicente, los anónimos del cancionero...* Coincide, probablemente, con el punto de vista de Juan Ramón Jiménez, y va al pasado para empaparse del encanto de lo refinado que se ha perdido.

Gerardo es imprevisible. Es un poeta que alterna la aventura con el orden. En este retorno a lo tradicional —que él practicaba desde sus primeros versos— su contribución va a consistir en lograr un monstruoso maridaje entre la vanguardia y el clasicismo, traicionándolos a los dos. En ciertos libros suyos se alían las formas más estrictas de la poesía tradicional con la libertad del creacionismo. Es como una burla. La poesía tradicional saca la lengua a la novísima, y al revés.

Alberti, por el contrario, no dejará de cambiar de actitudes, sin dejar por ello de ser él mismo. Una crisis espiritual lo conducirá al reino del surrealismo. Es decir, del romanticismo; romanticismo es, en fin de cuentas, el surrealismo, pues en él predomina lo irracional, lo apasionado, lo sombrío y dramático, la confesión sonámbula.

No permanece nunca mucho tiempo en la misma actitud. De la brevedad gozosa de sus primeros libros, los de signo neopopularista, Alberti saltó a los ejercicios formales, sólidamente arquitecturados, cultistas y neobarrocos, que alternaba con ex-

perimentaciones vanguardistas, y de ahí al mundo subterráneo y atormentado del surrealismo. Y de esa poesía desgarrada, hecha de sombras, pasará a una poesía que mira a la realidad inmediata y cambiante, al tiempo de historia. Los protagonistas serán los seres concretos sometidos a la presión de la sociedad injusta. Alberti es un caso único en la poesía del 27. Cada etapa suya desmiente la anterior. Gerardo Diego podría ser el poeta del 27 que más se aproxima a la variedad, a la versatilidad de Alberti.

Gabriel Celaya

Celaya es un poeta que se forma en el conocimiento directo y en el culto de los poetas del 27, a los que ve y a muchos de los cuales trata personalmente durante sus años de la Residencia de Estudiantes. Fue aquél un ambiente que muy bien pudo dejar reducido a Celaya a un epígono del 27. Pero Celaya no se siente aún poeta. O por lo menos no se siente poeta en verso. *Tentativas* lo absorbe durante 11 años —desde 1934 en que planea el libro hasta 1946 en que lo publica—, pero no tan absolutamente que le impida escribir buena cantidad de poemas que irán apareciendo en libro a partir de 1947.

Es la suya poesía angustiada y sombría, a la que el poeta va a poner diques acercándose a una poesía sosegada que verterá en moldes regulares. Son los versos de *Objetos poéticos*, escritos entre 1940 y 1941. Son poemas que pertenecen a la poesía pura. El poeta es un yo que se automitifica. El mundo es un espectáculo y misterioso al tiempo, que ha sido realizado para él.

Pronto el poeta se convierte en un hombre a secas, un hombre que da noticia de su vida y de su muerte, de su alegría y de su angustia: él y su circunstancia.

Ha nacido el denostado o alabado, según el lugar desde el que se mire, prosaísmo de Celaya. La poesía española necesitaba ese revulsivo. Nuestro poeta era consciente de ello y sabe llevar a cabo su proyecto. Por eso, Celaya va a ser cabeza visible de la nueva poesía. En Celaya cristaliza ese afán difuso de tantos poetas de aquel momento que conduce a la poesía crítica, a la llamada poesía social. El prosaísmo de Celaya constituye un defecto para quienes conciben la poesía como un vehículo de aproximación a lo inefable. Pero Celaya quiere que se sepa el *porqué* de las cosas.

A partir de la aparición de nuevos nombres a mediados de la década de los cincuenta —Claudio Rodríguez, Valente, Angel González, Brines— la poesía social empieza a dejar de ser la corriente dominante. Pero no desaparece, pues la poesía social no es una moda, sino una constante que podemos rastrear recorriendo la poesía española. La poesía social no desaparece, pero pierde protagonismo. Celaya es consciente de ello. La demanda es menor. Hay, además, otro hecho común a todas las tendencias que han trastocado el panorama creador: está cayendo en manos de los imitadores, de los epígonos (como Góngora cayó en manos de los gongorizantes, que arruinaron la tendencia). El hecho es que la poesía de Celaya cambia, tal vez porque ya no es necesaria bajo la apariencia social. Esto le permite a nuestro poeta volver a sí mismo. Celaya es un ejem-

plo de generosidad: ha prescindido de su mundo interior y personal para entregarse a los demás.

Celaya, con Blas de Otero, fueron posiblemente los poetas más emblemáticos de la posguerra española, creadores y cabezas de serie de una poesía que daba fe de la realidad histórica y que hablaba de problemas sangrantes.

Pero ocurre que hoy, para la mayoría lectora, la poesía de Celaya, como la de tantos otros grandes poetas anteriores a él, ha pasado de moda (como si la moda tuviese que ver con la vigencia de la poesía). Se dice que la hora de la poesía que se proponía transformar el mundo ha pasado (aunque se olvidan esas otras facetas de Celaya que se propusieron otros objetivos). Una razón tan endeble como si, por haber cambiado el concepto del honor, no leyésemos a Calderón. Como si por haberse reducido la población campesina en beneficio de la industrial, no leyésemos a Garcilaso. Gabriel Celaya está ya —y con toda justicia— en los libros, no en los suyos, sino en los que hablan de él, lo que al parecer nos exime de leerlo.

A él, y —entre otros muchos— a Machado, cuyo medio centenario de su muerte estamos conmemorando, conmemoración que consiste en hablar sobre él, no en publicar sus versos en ediciones escolares y populares, apenas se los lee. Pero en realidad, ¿a qué poeta se lee? ¿Cuál o cuáles son los que tenemos sobre nuestra mesa de trabajo o nuestra mesilla de noche? Y donde dije Celaya o Machado, puede ponerse el nombre clásico, romántico o contemporáneo que se prefiera. ■