

LIBROS

Jorge Guillén:
«Y otros poemas»

El título general con que Jorge Guillén definió su obra completa, *Aire nuestro* (1), mostraba en síntesis una idea permanente de su poesía, manifiesta ya en su concepto de «felicidad atmosférica», usado en una antigua carta a García Lorca. El aire respirado, signo de vida y comunicación con el mundo, se aliaba en tal título al adjetivo posesivo de pluralidad compartida, fiel el poeta a su intuición inicial y contrario a todo aislamiento o torre de marfil. El volumen marcaba, sin duda, una época en la poesía española y europea de este siglo. La rara alianza de inspiración e inteligencia, la diversidad temática y unidad de intención, la exactitud del lenguaje, aparecían puestas al servicio de una poesía que expresaba con semejante intensidad la lucidez del himno, el clamor contra la injusticia, la glosa y comentario a las más diversas voces de los poetas del pasado. Si la poesía guilleniana, capaz del don de lágrimas, según García Lorca, ha asombrado siempre por su perfección, otra nota se desprendía también de la lectura de *Aire nuestro*: la calidad humana ejemplar del poeta, su casi milagrosa capacidad de atención ante la diversidad del mundo. El mismo Guillén ha definido *Cántico* como «un acto de atención». Humildad y verdad encierra tal fórmula definitiva, extensible a toda su poesía. Guillén, sea dicho al margen de la academia, es uno de los raros poetas cuya lectura consuela, por su fe en la vida, por su com-

prensión coherente del mundo, por su inmersión —nunca ciega— en la cotidianeidad del existir. De ahí la virtud moral, no exclusivamente estética, de su obra, observable indirectamente en la misma ampliación progresiva de su temática primera, como árbol que crece desde todas y sus más mínimas raíces, fiel a una savia única que se diversifica.

Pudo pensarse, al aparecer *Aire nuestro*, que la obra guilleniana se cerraba finalmente por expresa voluntad del poeta. Tal parecía indicar el último poema del volumen, «Obra completa», en el que, sin embargo, se leía: «Aunque sin pausa mane aún la fuente». La reciente aparición de *Y otros poemas* (2) confirma el verso citado. Al mismo tiempo, la conjunción copulativa señala el deseo de dependencia, de vinculación del nuevo libro a la obra anterior, de la que es, en cierto modo, un amplio apéndice. El libro, fechado en Norteamérica, residencia habitual de Jorge Guillén, aparece enmarcado por las fechas 1966-1972. Al iniciarlo, pues, tenía el poeta setenta y tres años. Para nada coincide esta fecha con la posible decadencia de su poesía. Muy al contrario. La serena videz vital del poeta queda incluso expresada en su multiplicada colaboración en las revistas más variadas, desde las de mayor nombre a las más humildes, en las que ha ido publicando en parte los poemas ahora reunidos. Tal vez pensara Guillén, aparte de su cordial disponibilidad, en la dificultad de censura que su libro encontraría en España, tal como ocurriría con *Guirnalda civil* (3), ahora incluido en *Y otros poemas*, o con alguno de los poemas de *Al margen*, recientemente lanzado por una editorial madrileña.

Una cita cervantina inicia el libro; «Yo socarrón, yo poetón ya

(2) Jorge Guillén: *Y otros poemas*. Muchnik Editores. Buenos Aires, 1973.

(3) Jorge Guillén: *Guirnalda civil*. Halty Ferguson Press. Cambridge (Massachusetts), 1970.



En primer término: Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejías y Jorge Guillén; detrás: Antonio Marchalar, José Bergamín, Corpus Barga, Vicente Alexandre, Federico y Dámaso Alonso.

viejo». Dividido en cinco grandes apartados, viene a coincidir, como he dicho, con la temática de sus tres grandes libros anteriores. Junto al canto a lo humano esencial, la atención al mundo histórico y la glosa precisa de poetas de un pasado universal. La novedad está quizá en su mayor insistencia en temas relacionados con la vejez o la muerte, en la sección «Reviscencias» —dedicada a evocar su niñez vallisoletana, o en la que dedica a definir su poética. Llama también la atención la brevedad general de los poemas, sobre la que destacan importantes excepciones, indicadora del deseo de concentración, de eliminación de lo superfluo, de nitidez suficiente. Tal brevedad conecta también con el carácter de diario que tienen muchas páginas del libro, al estilo del *Cancionero*, de Unamuno, como se ha señalado respecto a *Homenaje*.

La postura de Guillén no deja de ser singular frente a sus compañeros de generación. Pese a su constante cercanía afectiva de Lorca, Salinas, etcétera, su mundo poético se independiza desde el primer momento por su negativa a entrar en las aguas turbadas del surrealismo (o superrealismo, que ha escrito esta generación) y su desapego de la metáfora, no desterrada de modo total,

sin embargo. Estas actitudes negativas obedecen a un propósito de coherencia. Guillén cree, como tantas veces se ha dicho, en la sustantividad del mundo —trasmisible al poema, ya no clucubración aérea, sino objeto nuevo, único, en el que la realidad se encara con su peso y su vida. De ahí su intención de luminosidad, de claridad diáfana; la conciencia inteligente, no el flujo sin amarre; la creencia en un mundo nombrado «per se», no al metafórico, juego en el que, como dirá el mismo poeta lorquianamente, «la imaginación se quemara». Las amapolas no son rojas, como la sangre o el fuego: «Rojos pétalos silvestres, / indecibles», que el nombre señala confiriéndolas su leve gravedad real. No indica esta actitud, sin embargo, una pobreza imaginativa. El poeta es inventor, y en *Y otros poemas* escribirá Guillén: «¿Quién hizo el mundo? La Imaginación». Nombrada con mayúscula, esta Imaginación se vuelca en tal libro con pluralidad enorme: seres insignes y feos, el múltiple reino animal —ballena, caballito de mar, ardilla...— o tipos humanos de toda laya, desde el dictador satirizado, hasta el singular anónimo, ya «snob» infatuado, ignaro decidor o ingenioso sobre el vacío. Enumeración que no es completa. La realidad, para Guillén, es

prodigiosa, sorprendente. No el milagro: la atención constante. El mundo así concebido supone un engranaje de orden. Frente a él, el Orden coercitivo: «imposición desordenada». Tal antinomia expresa la visión unitaria del poeta y la abundancia en su obra de términos como ley, ajuste, acorde: la realidad se somete a la conciencia inteligente, enamorada, inspirada. La muerte misma impone su ley, no su accidente, como dijera en *Cántico*. La actitud estoica, no exenta de tristeza en ocasiones, pues el paraíso no pierde su condición de mito, tampoco excluye la aventura: «De secreta aventura goza el orden». Itaca, como en el poema de Cavafis, es siempre alcanzable. La realidad, ante los ojos del gozador, se torna «densa presencia», relación móvil, pero persistente, con un más allá metafísico que es al mismo tiempo inmediatez de posesión concreta. Lo nombrado se hace tangible. Lo pensado se torna compañía. Poesía, pues, que es un acto continuo de amor y rechazo de la soledad, entendida siempre como insatisfacción, consuelo del iluso.

Pero ahora, el poeta es, se siente viejo. «Vital incertidumbre», señala; para añadir: «Sale el sol». El ciclo diario del despertar en el alba hasta el sueño nocturno, que ha servido nor-

malmente al poeta para ordenar su poesía, se prolonga ahora en la vigilia del insomne. Esta dará pie a los bellísimos «Nocturnos» de la primera parte del libro. La aventura se hace más temblorosa en la tiniebla. La soledad busca afinidad, puntos de apoyo, siempre alerta hacia la esencial compañía. La muerte, la paz futura, no será sino privación de conciencia, «noche a solas sin soledad afín». Pero el alba aguarda al dormido, a aquel que en la tiniebla sueña en la verdad del hombre y sus traiciones:

La noche distimula
[—callándose y dur-
miendo—
La atroz carnicería
[que hubo en la luz
humana.
¿Para qué se despiere
[tan ciertos hombres
[dormidos,
Cómo traicionarán al
[dios de la mañana?

El poeta se siente más espectador que actor ante la comedia humana. No decrece por ello su repulsa de la injusticia estatuida, del poder frío, abstracto, con que el hombre extermina a su semejante, del reinado del fuego calcinador. «El ser se muerta, desamado», la vida deja de ser placer para convertirse en cálculo dirigido, en trivialización de consumo. El poeta opone su profundo humanismo, aquel que le lleva a alabar lo más modesto: el humano café español, lugar de encuentro sin prisas, de charla amigable. Pero esta misma España es nombrada como «vergonzoso anacronismo, esa Iberia retráctil», en una sátira general —*Guirnalda civil*—, cuya actualización destaca frente a la habitual visión nostálgica del exilado, cuyo pulso, en algunos casos, pareció detenerse en 1939. A este respecto, Guillén se define como «Español europeo, en Occidente, / Una gota de océano continuo». En sus «Jardines Grises del Oeste», poetización del lugar de su residencia (Gray Gardens West), Guillén se muestra contrario «a cualquier retiro de man-

(1) Jorge Guillén: *Aire nuestro*. All'insegna del pescatore. Milán, 1968.

darán en una China Celeste. La realidad, de tan cierta, se ha vuelto leyenda, fábula en profundidad. El poeta no renuncia a la esperanza, como manifiesta en su gran poema final: «La Sibila». La vejez es sabiduría y vigor al amparo de círculos concéntricos: el amor, la amistad, la difícil admiración. Desde su sereno apartamiento, el gran poeta nos muestra en su nuevo libro su constante adhesión a la verdad, a la luz de la verdad. ■ MARIO HERMANDEZ.

«Spoon River»

La euforia apasionada y la exaltación optimista que provoca la identificación entre el hombre y la tierra nuevos, y potencialmente feraces, que el patriarca Walt Whitman definiera en la naciente poesía norteamericana, se resquebraja progresivamente durante la primera década de este siglo, y a medida que la incipiente explosión industrial desborda aquel sentimiento épico-bíblico, entre legendario y mítico, que acompañara a los pioneros en el nacimiento de una nación.

En octubre de 1912 aparece el primer número de la revista «Poetry». Este acontecimiento, y la presencia de poetas, como Robert Forst, Carl Sandburg y Edgar Lee Masters, va a producir, como consecuencia, el primer cambio radical, la primera revolución literaria, frente a la exuberante tradición whitmaniana. Con esta revista y con estos escritores, la literatura USA empieza a ofrecer una imagen más acorde con la realidad de la difícil coyuntura que se avecinaba, y cuyos prolegómenos ya se estaban viviendo.

«Master y Sandburg —ha escrito Agustí Bartra— rompen con el pasado... Masters... crea una épica minúscula, en la que no exalta nada: se limita a constatar que el hombre sigue siendo lo que fue, y lo que seguramente será

siempre» (1). Precisamente en este intento desmitificador radical, de recuperación de la verdad pura y simple, y de la grandeza de la actividad cotidiana, hemos de situar la «Spoon River Anthology», el libro más importante de Edgar Lee Masters (1869-1950), del que acaba de publicarse una selección, con cuidada traducción castellana de Alberto Girri (2). Masters aborda en su libro la visión colectiva de su pueblo, de sus gentes, la difícil prueba del vivir por la que pasan todos ellos, sin edulcorantes de ninguna clase, rasgando intencionadamente las máscaras tópicas y convencionales para dejar al descubierto esa «épica minúscula» de acciones grandes y pequeñas, desinteresadas y mezquinas. «Masters (y algunos escritores empezaban a contemplar el paso definitivo del país norteamericano de una sociedad agraria a una industrial, el creciente ascenso económico y la mecanización, preguntándose si todo ese cambio merecía los sacrificios que exigía en sufrimientos, injusticias y en el abandono de los valores humanos fundamentales», escribe Girri en el prólogo. Y en realidad, «Spoon River» es como la saga de unos seres de los que nos importa, por encima de cualquier localización histórica, su vivir: la debilidad o la tenacidad, la suerte o la adversidad, la mezquindad o la grandeza de sus acciones y de su comportamiento, que ellos mismos nos cuentan desde su descanso apacible en ese cementerio del Middle West.

El escritor convoca a estos personajes, pero son ellos los que hablan, los que nos cuentan su vida desde su muerte. Reflexionan desde el final por medio de una confesión sostenida en una tensión bipolar en el tiem-

(1) Carl Sandburg: «Antología», Plaza & Janés. Trad. y prólogo de Agustí Bartra.
(2) Edgar Lee Masters: «Antología de Spoon River», Barral Editores, Barcelona, 1974. 111 páginas.

po (pasado-presente) y en la exigencia moral (lo verdadero-lo aparente). «Spoon River» puede considerarse como la culminación de las tradicionales danzas de la muerte, si las pudiésemos despojar de todo contenido censor o moralizante. Aquí no nos importa la muerte como anuladora de un orden jerárquico, y sí —mucho— lo que la perspectiva desde la muerte descubre

(Henry me engendró
[un hijo
sabiendo que no podía dar a luz una
vida
sin perder la mía.
Por eso traspuse en
mi juventud las
puertas de la nada.
Vagabundo, en el pueblo donde viví se
[creo
que Henry me amó
[con amor de esposo,
pero yo proclamo desde el polvo
que él me mató para
[satisfacer su odio.)

y la nueva actitud moral que dicha perspectiva proporciona. De ahí que interese el comportamiento de esos seres solitarios, su solidaridad o su enfrentamiento en esa vida nómada unas veces, violenta otras, frustrada las más, en pos de una libertad imposible y de una tranquilidad efímera. Y ese comportamiento, inscrito en un específico ámbito, mezquino, provinciano, encerrado en el ahogo convencional y puritano de una existencia maniquea que el propio Masters padeciera durante su juventud en Illinois, y que queda reflejada en la desposesión y el abandono de esas criaturas perdidas en el vagabundaje, el azar, la frustración y el arrebato rebelde.

Masters no sólo ha sabido descubrir la verdadera épica de la colectividad en que vive, la épica cotidiana y aparentemente intrascendente de aquella década crítica, sino que la ha sabido transmitir adecuadamente, con un lenguaje simple, llano, a ratos coloquial, a ratos hondamente reflexivo, a ratos irónico y hasta trágico, «en ver-

so» libres, coincidiendo curiosamente como estilo poético con el que recomendara por entonces Yeats a su paso por Chicago, un estilo «like speech, as simple as the simplest prose, like a cry of the heart». La poesía de Masters se une así a la más genuina personalidad poética norteamericana, pero —al propio tiempo— suma a esa característica generacional una peculiaridad: la profundidad y la hondura reflexivas, más destacadas en él que en los otros poetas, que incidieron directamente en la transformación social de su país. Por eso, la poesía de Masters se sustenta de acciones, de comportamientos (por eso son las gentes las que hablan, las que hacen el poema), y parece no poner demasiada atención en lo que Pedro Salinas llamaría lo manufacturado, tan característico en los otros escritores de su generación. Por eso, en fin, elabora como una trama sabiamente contruida, en la que unos personajes hablan de sus problemas, al tiempo que otro u otros nos ofrecen su versión de esa misma circunstancia. Una epopeya mínima, de sustantiva objetividad, en la que los héroes nos confiesan que sólo son hombres (y no se avergüenzan de ello), que su comportamiento nada tiene que ver con la mitología épica, y que en su grandeza, lo mismo que en su servidumbre, reside su máximo protagonismo histórico. Esto

y la fácil fluidez de la palabra y el verso son los ejes medulares de la intensa y dramática poesía de Edgar Lee Masters. ■ JORGE RODRIGUEZ PADRON.

«Penar Ocono»,
poesía
del gitano
José Heredia
Naya

Todo el que se adentra sería y solidariamente en el problema, sin racismo ni clasismo cultural burgués —según el cual no hay más cultura que la burguesa, y, por lo tanto, son simplemente «incultos» cuantos sectores se someten a otras pautas—, ha de llegar a la conclusión de que existe realmente una cultura gitana, es decir, un sistema de valores específico y propio de dicha comunidad. Imposible resumir aquí las líneas maestras que los estudiosos descubren en la concesión gitana del hombre, de la sociedad y del mundo; la misma historia, dispersión y presente del pueblo gitano —sus relaciones con la cultura tecnológica y con las clases proletarias de nuestros días— conforman una problemática que no es posible zanjar con generalizaciones esquemáticas.

Refiriéndonos exclusivamente a los gitanos españoles, si parece que puede establecerse, sin embargo, una constante: la persecución de que han sido objeto desde su llegada a la

Península a mediados del XV, identificados con el bandaje y parangonados a menudo —aunque fueran otras las razones de su «peligrosidad»— con judíos y moriscos. Sabido es que las viejas pragmáticas reales no los dejaban en paz. Quizá no sea tan conocido el artículo 4.º del capítulo I, parte 2.ª, de las «Disposiciones Servicios del Cuerpo de Guardia Civil», que, en 1942, establecía: «Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando mucho de reconocer los documentos que tengan, confrontar sus señas particulares, observar sus trajes, averiguar su modo de vivir y cuanto conduzca a formar una idea exacta de sus movimientos y ocupaciones, indagando el punto a que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos».

Como se ve, el sufrimiento es largo y no tiene nada de particular —ni puede haber demagogia alguna en señalarlo— que haya marcado decisivamente muchos aspectos de la cultura gitana. Aquí no tenemos a la espalda el medio millón de gitanos asesinados que le contabilizaron en Nuremberg a la svástica, pero no faltan los que le rezan a esa cruz y quisieran, como «mal menor», que a los gitanos, después de cinco siglos de ser españoles, se les diera estatuto de extranjeros. Las listas, ya se sabe, siempre ayudan a resolver luego las cosas con limpieza.

