

LIBROS

Poesía USA

Si la narrativa o el teatro norteamericanos habían despertado un interés notable entre nosotros, y hasta significaron una referencia imprescindible para comprender determinados momentos de nuestra novela y nuestro teatro contemporáneos, la poesía USA se veía desde aquí, exclusivamente, como un aspecto secundario de la historia literaria de los Estados Unidos. Entre la comprensión del fenómeno y la autosuficiencia de nuestra lírica contemporánea discurría la cosa. Sólo algunos nombres (Poe, Eliot, Pound...) habían conseguido la suficiente difusión y hasta el privilegio de la influencia en nuestro medio. Eran todos nombres que se vinculaban muy fácilmente a la tradición europea. El caso de Whitman, también muy conocido y estudiado entre los poetas españoles, es singular: el entusiasmo que despertó en Rubén Darío y en García Lorca debió influir para una inmediata y fácil aceptación. Pero el corpus de la lírica norteamericana seguía siendo algo poco menos que desconocido para nosotros. En los últimos años hemos asistido, sin embargo, a una recuperación de esa poesía y de esos escritores, lo que puede tener beneficiosas consecuencias toda vez que, como señala Agustí Bartra en el prólogo a esta amplia y minuciosa antología (1), «su importancia se debe, sobre todo, a que ha sabido irse desprendiendo de sus lastres hereditarios y conflictos inherentes, y que, consciente de su jerarquía en la historia

de la cultura moderna, se ha enfrentado con sus problemas con espíritu crítico y libertad». Lo que, en pocas palabras, podríamos decir que significa búsqueda de una personalización expresiva y reconocimiento de la dificultad y del rigor que un trabajo así requiere; personalidad y rigor que difícilmente encontramos en nuestra poesía más reciente, tan necesitada de magisterios generacionales y de apegos filiales a esquemas críticos reiterados.

Ha sucedido con la poesía angloamericana lo que con la hispanoamericana: no se entendió lo suficiente el porqué y el cómo de esta búsqueda a la par que se iban configurando un nuevo país, unas nuevas formas de vida, un nuevo concepto de las relaciones humanas y de las del hombre con el medio. Porque quizá sea básico, en la peculiar y aún joven historia USA y para entender su literatura, el que nos fijemos en el carácter de aventura que la misma comporta y que la impregna toda: una marcha constante hacia lo inesperado, hacia lo desconocido, hacia lo difi-

cilmente domeñable. Nunca es esta historia la historia del sedentarismo, sino la historia de la inquietud, de la renovación constante, del ir siempre un poco más allá.

(El pionero es el místico de la marcha hacia adelante, el hombre de acción, medio campesino, medio guerrero, que ha de conquistar una tierra para sembrar en ella la semilla del futuro. No había lastre de pasado. El tipo de hombre artista, el intelectual, era más bien considerado con desprecio, y vivía aparte.)

Pero al tiempo que este impulso épico late en el origen de todo este aliento creador, la necesidad de perfilar una moral, una experiencia que importa más que la expresión; y que, a su vez, se polariza en los dos extremos que fija perfectamente Bartra en la frase inicial del prólogo: «la lucha entre el hombre místico y el pragmático»; entre la aventura y la atracción telúrica de la nueva nación y la experiencia positivista de la técnica que posibilitará el nacimiento de la misma; entre el mundo campesino

de un Frost y la experiencia ciudadana de un Eliot.

Sin miedo a equivocarnos podemos decir que, en aquellos puntos de la declaración de principios de los **imaginistas** (página 22) se encierran las constantes que podrían delimitar el espíritu general de la poesía USA: búsqueda pormenorizada de lo cotidiano, reivindicación de la individualidad del escritor, libertad absoluta... Una voz abierta libremente al canto, abierta libremente a las relaciones del escritor con ese mundo nuevo que descubre y hace suyo; abierta libremente a la sorprendente aventura de sentirse vivir y morir día a día, en cada cosa y en cada situación. Por ello siempre nos deja la poesía norteamericana ese sabor de rusticidad, de popularismo, de cierta ingenuidad y frescura primarias, esa sensación de que la palabra se derrama, sin que nunca se pierda en la retórica vana, sino que es siempre directa, coloquial, demasiado simplista en ocasiones.

La antología preparada y traducida por Agus-

tí Bartra nos lleva desde Whitman a Rod McKuen en un amplio muestrario que quiere ser «un panorama del alma norteamericana»; antología que no sólo evidencia las características descritas, sino que pone de manifiesto la singularidad de unas voces que, aun con las insalvables dificultades de la traducción, y de las que es consciente el antólogo, nos llegan con su exacto sentido y peculiar representatividad.

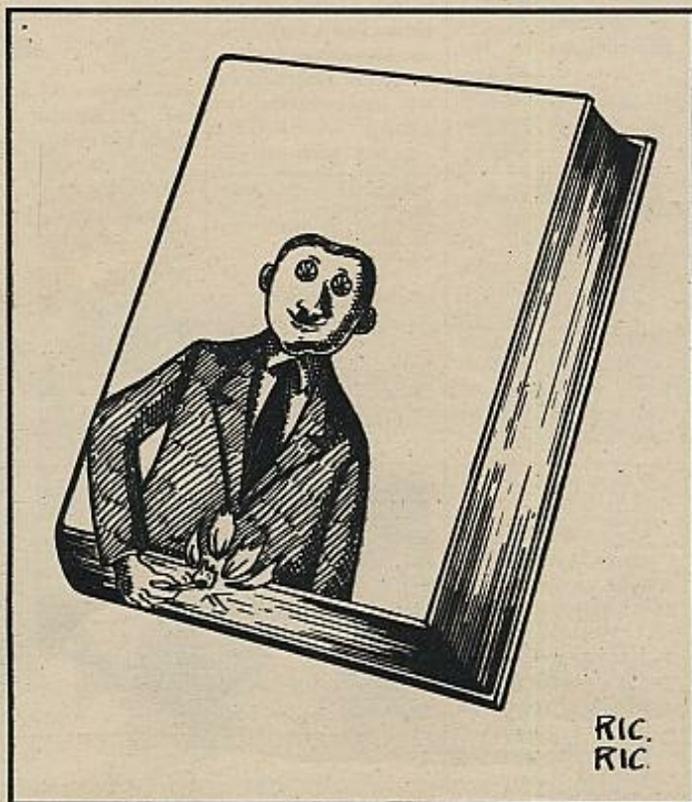
La selección de poemas propiamente dicha se completa con unas amplias notas biográficas-criticas de cada poeta, y una agenda que, bajo el título de **La voz aborigen**, recoge un escueto muestrario de la antigua poesía de los indios de América del Norte, anterior a la colonización. ■ **JORGE RODRIGUEZ PADRON.**

Arte de anacoretas

La poesía española de hoy vive sometida, en lo que concierne a su conocimiento por parte del lector medio, tanto al capricho editorial como a la misma precariedad de los circuitos de distribución. Resulta fácil suponer el que una editorial fuerte, con un lanzamiento adecuado, pueda vender al último poeta de Camboya —pongo por caso—, con sólo hacer constar en una faja llamativa su condición hipotética de militante del Khmer Rojo. Si bien esta suposición puede parecer ingenua, no habría que devanarse mucho los sesos para ejemplificarla con casos reales, por más que algunas de estas publicaciones puedan servir de casual revulsivo. Frente a una crítica volcada al ditirambo, la amistad o el valor seguro, estas afirmaciones cobran una verosimilitud que sobrepasa la certeza para caer en el enojado desconcierto. Algo es indudable: la aventura editorial está prosaica, y a ello colabora tanto la cortedad de miras como el cálculo económico. Redescubrir a Manuel Machado, ilustre cantor de las golfas y el

aguardiente, a mén de otros pomposos arlequines, es tarea que no conlleva peligro. Más aún cuando se va a remolque de una relectura previa por parte de los poetas bautizados como novísimos y cuando se cuenta —a la postre— con el claro raciocinio asentador de políticos como Ruiz Gallardón. Otras aventuras ejemplares (y no desprecio la citada, sino que la matizo) se han corrido recientemente. Baste aludir —desde otro ángulo— a la publicación repetitiva de inéditos o raros de Juan Gil-Albert. El extraordinario poeta, ensayista y narrador valenciano ha debido esperar en un semiovívido casi absoluto el buen tino de los editores barceloneses, suponemos que guiados en parte por Gil de Biedma, prologuista preciso de la novela **Valentín, Homenaje a Shakespeare**. Si el cruel dicho de «a la vejez, viruelas» puede parecer aquí más que inadecuado, lo recuerdo para señalar por contradicción lo tardío de un reconocimiento que las circunstancias históricas y la parvedad imaginativa y crítica habían hecho poco menos que impensable. También es cierto que casos como los citados (cada uno en su forma diferente) tienden a implicarse en un contexto que empieza a admitir el riesgo —del género que sea— como una posibilidad más del consumo editorial. En el peor de los casos basta con especiar adecuadamente el producto. Aunque vivamos tiempos tristes, los restaurantes exóticos no carecen de clientela.

La divagación anterior me ha venido a las mientes al disponerme a escribir sobre un poeta insólito: Agustín Delgado; insólito en su calidad, a pesar de sus desigualdades; en su radical independencia literaria, al margen de sus modas y movimientos; en su mismo papel de francotirador que dispara desde lejanas azoteas. No hablo de un poeta desconocido. Cuatro libros avalan su trayectoria con anterioridad al último publicado: **Espíritu áspero** (Burgos, 1974).



(1) Agustí Bartra. **Antología de la poesía norteamericana**. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1974. 493 páginas.

Antes fue fundador, con otros compañeros de la revista *Claraboya* (León, 1963-1968), suspendida en su hora —época Fraga— por salirse del carril silencioso. En 1970, en la contracubierta de su *Cancionero civil*, escribía: «Mis compañeros de generación luchan por alcanzar el hiperuranos de la Belleza. Que Platón se lo pague. Yo voy hacia esta tierra. Mi intención es degradar. Ojalá que el ave fénix resurja muy pronto con claridad de cuchilla». El disenso se concretaba de modo aún más explícito en el prólogo a la antología del grupo *Claraboya* publicada por El Bardo. Tal antología se constituía en parte como respuesta a la de Castellet. La actitud de Delgado, pie a tierra, quedaba claramente señalizada.

Diversas vetas convergentes cabe descubrir en su poesía primera, observables a través de los siguientes puntos de apoyo: Cernuda, Antonio Machado, Blas de Otero, Brecht, poesía «beat» norteamericana. Un denominador común subsume la diversidad de estas fuentes: el sentido crítico y la ironía, aplicados lo mismo al mundo de los emigrados españoles en Alemania (años 60) que al baile de unas solteras de provincia española. Poesía, unas veces, de espejo deformante, llena de crueles precisiones o guiños de humor negro; otras, descripción angustiosa y veladamente sarcástica de la democracia occidental (alemana) desde unos ojos de extranjero, desde su soledad de explotado. Más acá de la anécdota, un yo vigilante, lúcido, que interroga a su propia biografía y al significado de la historia y de las grandes palabras.

En *Aurora boreal* (León, 1971) asistimos a un enrarecimiento. Lo que en un principio era descripción narrativa se vuelve ahora reflejo de una niebla compacta,

disgregada por una inteligencia que expresa una realidad no solamente hostil, sino extraña, en el sentido más vasto de este adjetivo. La visión se deforma, se oscurece la anécdota, el poema se estructura en un orden alógico. Entre los más sencillos, el titulado «Estría»: «Si al fin ella dijera: ven./Baja el aliento de las vigas/y emerge luz del alba como cuarzo./Si al fin ella dijera/el silencio monosilabo de la libertad/se abrirían los cerezos/espárcidos a través de la tela de niebla./Madrugada de pantanos grises/cuando por encima de todo/sollocé/que al fin ella dijera: ven». Tal poema, perturbador en su designación condicional, se erige, del modo más escueto, sobre un solo monosilabo verbal. Los sustantivos nos retraen, sin embargo, a un ámbito de realidades opacas y misteriosas. Este es el mundo que el poeta potencia en *Espíritu áspero*, título con resonancias de gramática griega. La realidad se despliega ahora como un magma en continua eclosión, cuyos instantes de silencio o quietud son meros paréntesis dentro de un azar de agitación y tensa violencia. El yo personal se desdibuja, casi desaparece del todo, sustituido por una visión de desrealización objetiva. La historia se superpone al sujeto, fundida en una única tensión. Las campanadas se vuelven descargas, las paredes se desploman «con dureza de picos y espanto de maderas», la luna es una navaja, el otoño resbala «con ojerás de sangre». Otras palabras testigo: alambradas, cacheco, cárcel, balas, metralla. En dos versos cabe resumir su actitud: «Para ti la guitarra rota./Para el viento, el violín de seda». El poeta opta por lo amargo y disgregado. Apolo también preside esta tarea, señala al fin de un poema. Poesía que se em-

parenta de algún modo con un expresionismo que ha bebido en Gottfried Benn, Paul Celan, Enzensberger. Delgado se alza contra «la belleza de la palabra más exacta», a muchas lenguas de J. R. J. Búsqueda de la diversidad, de la ambigüedad de significado que ha reclamado para sí la poesía moderna. De ahí esa sintaxis sincopada, carente de nexos o con cambios de función en su uso. Como resultado, ruptura musical, búsqueda de la eficacia por encima del halago rítmico o la palabra bella. O a la inversa: la alteración como vehículo de la ironía. No es así extraño que Delgado describa sardónicamente al poeta que recorre «su escarpado itinerario de encías postizas/alrededor de la calavera de T. S. Eliot», suponemos que por referencia a otros poetas jóvenes entregados a la vacuidad de la imitación ilustre. ¿Se sitúa dialécticamente contra de los llamados novísimos? Prescindiendo de que los así llamados hace tiempo que han dejado de amoldarse a las características que acomodadamente les reunieron, sí cabe pensar en un ataque frontal a un modo de entender la poesía. El enfrentamiento, sin embargo, tiene algo de «boomerang». La entrega del poeta en este libro, de manera más acentuada que en ninguno anterior, a la experimentación lingüística o al alogocismo hermético, señala la huella indirecta del revulsivo formal que supuso la aparición de tales poetas. Esto, al margen de su personal y coherente evolución.

Agustín Delgado es un poeta de la destrucción, atraído por la esperanza («amortajada dentro del sepulcro/la espada infinita reposa y espera») o por la búsqueda del centro donde el impulso se recoge. La tensión se resuelve en escepticismo: «Para el viento, el

mausoleo de mármol./Para ti, las cenizas al mar». Como corolario, recordemos con G. Benn: «La lírica es un arte de anacoretas». ■ MARIO HERNANDEZ.

## Gil-Albert, ensayista

La obra de Juan Gil Albert, aunque hace poco más del año que entra por la puerta grande de los círculos culturales de nuestro país, facilitando el conocimiento total de un clásico hasta hace muy poco atisbado parcialmente a través de unos libros de difusión restringida, «La trama inextricable» y «Concierto en mi menor», y una antología poética, «Fuentes de la constancia», ya tiene un calificativo adecuado: meditación autobiográfica (1). Sus libros más recientemente publicados, y en esta línea sobresalen por su importancia «Valentín» y «Crónica general», constituyen claro ejemplo de reflexión pública de una existencia individual que puede tomarse como testimonio de una época de cambio, donde las más consagradas tradiciones se acomodan a unos nuevos módulos de existencia. Biografía, en este caso, no tiene ca-

(1) Ver TRIUNFO, número 524, «Fuentes de la constancia», de José Esteban; número 617, «Juan Gil-Albert: un poeta-isla», de Jaime Millás.

racteres restrictivos, pues el mundo de este autor está atento y contempla todos los fenómenos permanentes y constantes que afectan nuestra sociedad.

Pero la definición crítica que estamos comentando tiene dos excepciones. Dos libros publicados recientemente por editoriales valencianas, «Mesa revuelta», (Fernando Torres, Editor) y «Contra el cine» (Prometeo), presentan a Gil-Albert distinto a su condición acostumbrada. La introspección autobiográfica cambia de signo. El escritor analiza fenómenos exteriores a él, tratando de desentrañar lo de más significativo que poseen. Autobiografía se transforma en biografía de otros, en contemplación de fenómenos históricos, en análisis de fenómenos culturales de la época. Escritor y poeta se transforman en ensayista y crítico cultural.

Las biografías que más preocupan a Gil-Albert en «Mesa revuelta» se centran en tres nombres de la cultura contemporánea, significativos por ser precursores de la ruptura con el arte entendido en un sentido naturalista burgués: Maïakovski, iniciador del futurismo en Rusia y dimensión poética de la revolución bolchevique del 17; Jean Cocteau, fuente inagotable de anarquismo y ju-

ventud artística, y, en tercer lugar, Rimbaud, del que Gil-Albert elabora un comentario improvisado para llamarle niño de excepción.

El texto sobre Maïakovski, elaborado hace unos años como introducción a los poemas del poeta ruso, traducidos por el propio Gil-Albert, con la eficaz información de Elsa Triolet, proyecto editorial que no se llevó a cabo, recorre los datos esenciales de su biografía. ¿Por qué Maïakovski, admirado por Gorki, Stalin, Pasternak, se suicidó, dejando escritas estas palabras: «Esto no es un procedimiento (no se lo aconsejo a nadie), pero yo no tenía otra opción... La barca del amor ha chocado contra la vida corriente»? El futurismo no era bien visto entre los académicos rusos, los poetas oficiales del proletariado tampoco apoyaban un esteticismo innovador, la ortodoxia que presidía la reconstrucción nacional rusa no admitía divergencias en el arte. Estos elementos, entre otros, harían de un poeta que cantó la revolución un poeta que se suicidó por la revolución. El trasfondo histórico, perfectamente entrelazado, reconstruye una personalidad vitalista, acusada de anar la revolución formal con la social, la poesía con la militancia.



Gil-Albert.