

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

TERCER CICLO

PROGRAMA: LITERATURA

Walt Whitman en España: recepción de su poética.

1900-1960

Tesis doctoral presentada por:

Dña. M^a Angeles Ochoa de Eribe Urdinguio

Dirigida por la Dra. Mercedes Acillona López

La Directora

La Doctoranda

Bilbao, de de 1992

A mi aita, en su ausencia, y a mi ama.

A quienes han permanecido.

INDICE

INTRODUCCION	1
0.0 Presentación del trabajo.	1
0.1 Apelaciones al método.	6
0.2 Intento de estructuración.	12
 1. PROBLEMAS CRITICOS DEL COMPARATISMO: LA ESTETICA DE LA RECEPCION.	 21
1.0 Introducción.	22
1.1 Del positivismo a la recepción. Discusión teórica.	25
1.2 La recepción. Sus componentes.	41
1.3 Traducción-tradición-traición.	45
1.4 Aplicación del método en nuestro estudio. Puntualizaciones.	48
 2. PRINCIPALES CLAVES POETICAS EN LA OBRA DE WALT WHITMAN.	 55
2.1 La poética de Whitman por sí mismo.	56
2.1.1 La dialéctica desde el yo.	57
2.1.2 El yo en el proceso interno de la democracia.	64
2.1.3 Las premisas poéticas en el canto al "yo mismo".	70
2.1.4 En busca de un nuevo lenguaje.	78
2.1.5 La dialéctica de la otredad: hacia/para el tú	86
a) desde los presupuestos proféticos.	87
b) del poeta hacia el lector.	94
2.2 Estado de la crítica respecto a la obra de Walt Whitman.	96
 3. WALT WHITMAN EN LA DERIVACION DEL ROMANTICISMO NORTEAMERICANO.	 108
3.1 Introducción.	109
3.2 Hacia la transformación de las premisas poéticas básicas.	115
3.3 La expresión poética del nuevo movimiento filosófico.	123
3.4 La debatida cuestión de la deuda norteamericana respecto al romanticismo europeo.	136
3.5 Aportación de Emerson a la postura poética de Whitman.	146

4. EL SIMBOLISMO O LA PRIMERA CONCRECION DE WALT WHITMAN EN EUROPA.	154
4.0 Introducción.	155
4.1 Delimitación del concepto.	159
4.2 Antecedentes del simbolismo: ¿romanticismo?	164
4.2.1 Origen filosófico del simbolismo. Debate en torno a la deuda con el romanticismo.	166
4.3 Planteamientos filosóficos: nuevos rumbos.	176
4.4 Características del simbolismo. Walt Whitman y Baudelaire como precedentes.	180
4.5 Walt Whitman entre los simbolistas.	200
4.6 A modo de conclusión.	208
4.7 El simbolismo en España: un apunte.	213
 5. WALT WHITMAN EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO: APELACION A UNA LECTURA ETICA.	 221
5.0 A modo de introducción.	222
5.1 ¿Existe la modernidad?	225
5.2 Modernismo y generación del 98 en el marco de la modernidad.	229
5.3 Caracterización de una época: en torno a la modernidad.	234
5.3.1 Reivindicación del inconformismo existencial modernista.	242
5.4 Rubén Darío: un apunte.	244
5.4.1 La ética de la estética.	249
5.4.2 La poética rubendariana.	254
5.4.3 Rubén Darío y la inquietud social. Plenitud de la lectura de Whitman.	257
5.4.3.1 La comunión de Darío y Whitman en la utopía liberadora.	263
5.4.3.2 La ambigüedad moral de Darío. Entre el mecenazgo y el liberalismo.	265
5.4.3.3 La abstracción de lo cotidiano.	270
 6. UNAMUNO: EL ENCUENTRO CON WHITMAN DESDE LA HETERODOXIA.	 274
6.1 La cuestión social en Unamuno: ¿el compromiso de la duda?	275
6.1.0 Apuntes crítico-metodológicos.	275
6.1.1 Breve introducción político-social.	281
6.1.2 Lecturas de Unamuno: ¿implicaciones sociales?	290
6.1.2.1 Aparición de las primeras traducciones de la obra de Whitman en España y Francia.	292
6.1.2.2 Apuntes para una relación: el temprano	

conocimiento de la obra de Whitman.	298
6.1.3 Características de la preocupación social en Unamuno.	305
6.1.3.1 Introducción.	305
6.1.3.2 Poesía/vida: semilla de rehumanización.	308
6.1.3.3 Un paso más hacia el humanismo vitalista.	314
6.1.3.4 La palabra profética.	319
6.1.3.5 Palabra poética: camino de salvación.	328
6.1.3.6 Instrumentalización whitmaniana del poeta.	332
6.1.3.7 El popularismo unamuniano.	339
6.2 Unamuno y Whitman: hablemos de una deuda.	349
 7. FUTURISMO: CONCRECIÓN MODERNOLATRA DE WHITMAN	357
7.0 Notas metodológicas.	358
7.1 Whitman, padre de las vanguardias.	367
7.1.0 Introducción.	367
7.1.1 De la pasión por la modernidad.	370
7.1.2 La cuestión de la recepción crítica de Whitman en España: traducciones y presencia en las revistas del momento vanguardista.	389
7.1.2.1 Traducciones.	390
7.1.2.2 Revistas literarias.	393
7.1.2.2.1 <u>Prometeo</u>	396
7.1.2.2.2 <u>Cervantes</u>	399
7.1.2.2.3 <u>Grecia</u>	402
7.1.2.2.4 <u>Cosmópolis</u>	404
7.1.2.2.5 <u>Alfar</u>	406
7.1.2.2.6 A modo de conclusión.	407
7.1.3 Grado de penetración de Whitman en el panorama literario español: Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala y Bastera.	409
7.1.4 Balance de la recepción reproductiva de la obra de Walt Whitman en el momento vanguardista	417
7.2 La eclosión de los movimientos de vanguardia en España.	418
7.2.0 Revisión del concepto de vanguardia: orígenes y aplicaciones del término.	418
7.2.1 Aspectos generales de los movimientos de vanguardia españoles.	422
7.2.1.1 Simbolismo y modernismo en el origen de la vanguardia. Propuesta de revisión.	431
7.2.1.2 La vanguardia como recuperación definitiva de la heterodoxia whitmaniana.	433
7.2.2 Con el ultraísmo se instaló la vanguardia.	435
7.2.2.1 Intento de aproximación a la poética futurista de Whitman desde los presupuestos ultraístas.	439
7.2.2.2 La sombra de Vicente Huidobro en la vertebración de la primera vanguardia española.	443
7.2.2.3 Huidobro entre la adopción y el rechazo del futurismo de raigambre whitmaniana.	449

8. EL SURREALISMO, ESCALA PARA LA CONCIENCIACION SOCIAL: POETA EN NUEVA YORK.	455
8.1 Surrealismo o el puente hacia el compromiso.	456
8.1.1 Cuestiones preliminares.	456
8.1.1.1 Tipificación del fenómeno en España.	460
8.1.1.2 El surrealismo español frente al homónimo francés.	464
8.1.2 El camino más rápido hacia el compromiso.	471
8.1.2.1 Particularidades del compromiso español.	471
8.1.2.2 Evolución en la adopción de actitudes comprometidas en España: el grupo <u>Post-Guerra</u> .	474
8.1.3 La redefinición del público. La contaminación definitiva del arte por la vida.	488
8.2 Federico García Lorca: sublime síntesis entre populismo y vanguardia.	497
8.2.1 Del populismo a la politización.	498
8.2.2 <u>Poeta en Nueva York</u> : con el surrealismo y con Whitman hacia el compromiso humano.	506
8.2.3 Estado de la crítica en torno a la relación de Whitman y Lorca.	516
8.2.4 Relectura de <u>Poeta en Nueva York</u> : apuntes para un nuevo acercamiento al texto de Lorca.	521
8.2.4.1 Del poeta-testigo al poeta-profeta: la pérdida de la naturaleza como tragedia urbana.	529
8.2.4.2 La cristificación del poeta. Hacia el canon de la poesía social.	535
8.2.4.3 Reivindicación de la faceta comprometida de García Lorca.	537
 9. LA POESIA SOCIAL DE LA POSGUERRA ESPAÑOLA: APUNTES PARA UNA REVISION EN CLAVE WHITMANIANA.	 542
9.0 Recapitulación metodológica: a modo de introducción.	543
9.1 El heteromórfico tránsito de la preguerra a la posguerra.	549
9.1.1 Preparando la posguerra.	553
9.1.2 Tendencias principales en la construcción de la posguerra.	557
9.2 Hacia la poesía social.	568
9.2.1 Panoramas poéticos-cronológicos en la inmediata posguerra.	569
9.2.2 La problemática de la poesía social.	576
9.2.2.1 Intento de definición.	576

9.2.2.2 Evolución interna: hacia la segunda promoción de posguerra.	589
9.3 Presencia de Whitman en las constantes poéticas de la poesía de la posguerra.	597
9.3.1 Un estadio inexcusable: León Felipe.	599
9.3.1.1 León Felipe. Hacia la concreción del paradigma whitmaniano en España.	599
9.3.1.2 Consagración del tono bíblico-profético en la poesía española.	609
9.3.1.3 Vínculos apreciables entre León Felipe y la poesía social de posguerra.	621
9.3.2 Whitman en la recepción reproductiva.	626
9.3.3 Whitman: precedencia y presencia en la poesía social.	634
9.3.3.1 La primera promoción poética de la posguerra.	639
A) Caracterización interna de la figura del poeta social.	646
A.1 El binomio hombre/libro en la posguerra.	662
A.2 Recuperación del vitalismo humanizado desde la desolación.	664
B) Perfil de la palabra en la poesía de posguerra.	667
C) La poesía como esfuerzo comunicativo.	677
9.3.3.2 La segunda promoción poética de la posguerra.	687
CONCLUSION	700
BIBLIOGRAFIA	718

INTRODUCCION

0.0 Presentación del trabajo.

El trabajo que aquí presentamos, "Walt Whitman en España: recepción de su poética. 1900-1960", parte de la constatación de un importante vacío crítico en el corpus de los estudios que han acometido de una forma u otra el análisis del proceso de la poesía contemporánea o, más acertadamente, de la poesía española en el siglo XX. Una y otra vez se han referido los especialistas a la indudable persistencia de un eco whitmaniano entre los poetas españoles que produjeron parte de su poesía en el doloroso periodo de los años posteriores a la guerra civil. Al hablar de ecos whitmanianos estos autores han aludido, por una parte, a la soltura formal que refleja la adopción y cultivo mayoritario del verso libre en muchos de nuestros poetas, libertad métrica que resulta ser un instrumento poético más capacitado para canalizar el espíritu torrencial y apasionado, por el que con frecuencia se dejan arrastrar estos poetas. Por otra parte, y esto es mucho más significativo en nuestro análisis, Whitman se convierte en un magnífico ejemplo de mesianismo, de profetismo, de poeta visionario, de hombre/poeta comprometido con el hombre de la calle, de poeta consciente del valor de la palabra poética en el seno de la sociedad/comunidad...

¿En qué términos se podría cifrar el estado de la crítica respecto a la recepción de Walt Whitman? Se pueden distinguir

dos grandes apartados: por un lado, la crítica realizada desde el panorama de la poesía española se ha referido siempre a estas cuestiones, básicas para la comprensión profunda de la compleja configuración de la poesía española, de forma superficial y un tanto peregrina, haciendo de la posible huella poética de Whitman un lugar común pero hasta ahora inexplorado. Los estudiosos españoles, al abordar la cuestión de la presencia del norteamericano en España han reducido el campo de referencia a nuestros poetas sociales, y se han limitado por consiguiente a explotar los tópicos de la huella profética, del tono mesiánico, del compromiso social-humano o político de raigambre whitmaniana... Asistimos sin embargo a la casi absoluta ausencia de estudios sistemáticos sobre la recepción empírica de Whitman -sus traducciones, el análisis del éxito o de la incidencia entre sus lectores...- y, lo que es más, sobre el alcance de ésta en la configuración de los complejos mundos poéticos de la poesía española. La mayoría de los críticos ha puesto de relieve la vinculación formal a establecer entre el versículo bíblico explotado por Whitman con gran maestría y la irrupción rotunda de la libertad de formas en la poesía del siglo XX (véase, por ejemplo, Métrica española del siglo XX de López Estrada, o el más reciente El verso libre hispánico de Isabel Paraíso de Leal). Las conexiones temáticas y poéticas de Whitman y los poetas sociales se hallan diseminadas de forma esporádica y bastante poco sistemática en diversos artículos (aportación significativa y muy bien estructurada es la de J.A. Ascunce, vertida a lo largo de diferentes artículos y comunicaciones, en los que vincula el profetismo

bíblico de Whitman con el que brota entre los poetas sociales: "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo"...). Víctor García de la Concha ha aludido en varios momentos de su obra La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social (Cátedra, Madrid, 1987) a la deuda de Otero, Nora y León Felipe con el poeta norteamericano. De "épica personal" habla Eleanor Wright en The Poetry of Protest under Franco (Tamesis Books, London, 1986), donde relaciona superficialmente la épica de Otero y la de Whitman. Sin pretender agotar las casuales referencias a la herencia whitmaniana rastreables en las apreciaciones críticas propuestas desde el panorama hispánico, es posible encontrar testimonios igualmente aislados en Octavio Paz, en Guillermo Carnero o en Juan Cano Ballesta,¹ por citar los más representativos. A pesar de la aparente avalancha de información en torno a la obra de Whitman en España, queremos insistir una vez más en que estas alusiones se han venido haciendo sin emprender un estudio sólido y exclusivo desde las premisas, circunstancias y restricciones impuestas por el contexto lírico español.

La crítica norteamericana por su parte tampoco ha establecido hitos importantes en el análisis de la recepción de su gran poeta en el ámbitos poéticos supranacionales; así, con la excepción de la ya clásica obra de Gay Wilson Allen, Walt Whitman Abroad. Critical Essays from Germany. France. Scandinavia. Russia. Italy. Spain and Latin America. Israel. Japan.

¹ CARNERO, G., Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Anthropos, Barcelona, 1989; PAZ, O., La otra voz. Poesía y fin de siglo. Seix Barral, Barcelona, 1990; CANO BALLESTA, J., La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936). Gredos, Madrid, 1972.

and India (Syracuse University Press, 1955) no han ahondado los norteamericanos en la investigación de la suerte seguida por su poeta nacional en otros ámbitos literarios. Han llegado, eso sí, a sólidas conclusiones en cuestiones biográficas, en acercamientos de corte filosófico, historicista e incluso deconstructivo, como veremos en un rápido repaso de la bibliografía sobre Walt Whitman. No queremos dejar de mencionar aquí la existencia de dos trabajos que coinciden de forma más o menos rotunda con la orientación del estudio que aquí presentamos. Se trata del artículo de R.K. DasGupta "Indian Response to Walt Whitman" (Revue de Litterature Comparée, 1973, pp.58-70), y del libro de Betsy Erkkila Walt Whitman Among the French. Poet and Myth. De especial interés resulta el trabajo de Erkkila, la cual, además de proceder con una perspectiva comparatista, interpreta la presencia de Walt Whitman entre los poetas franceses como punto de partida de toda una serie de adquisiciones poéticas.

Nuestro proyecto de trabajo viene a cubrir, por consiguiente, un incuestionable, y por otra parte improrrogable, vacío crítico en el seno de los estudios whitmanianos y de la poesía española del siglo XX. Pretendemos asimismo proceder a la revisión de los tópicos hasta ahora acuñados por la crítica, ya que, por ejemplo, la presencia de Walt Whitman en España se muestra evidente de manera rotunda bastante antes de la guerra civil y las bases del paradigma de sentido de su obra entre nosotros están sólidamente instaladas desde la irrupción de ciertos movimientos de vanguardia. La vitalidad de las potencialidades de sentido de la obra de Whitman son tan inmen-

sas, aplicó con tanto rigor un sólido impulso renovador a la poesía occidental, que un análisis global, totalizador, es imposible de ser llevado a buen término, incluso si partimos de un espacio preacotado como es la poesía española del siglo XX. Queremos decir con esto que en este estudio aplicaremos el prisma crítico tan sólo a cuestiones **poetológicas**, debido a lo cual descuidaremos todo aquello referido al aspecto métrico o prosódico. No se nos oculta el innegable interés de una revisión de la evolución de las formas métricas, de la búsqueda de la expresión cada vez más liberada de corsés clásicos, a partir de la limpia ruptura formal que propuso Walt Whitman, pero la dimensión y las características de este trabajo no pueden contemplar un campo tan amplio, de tal manera que la perspectiva de revisión formal queda abierta para futuros estudios en el marco de la literatura comparada.

Nuestro objetivo primordial en este análisis es proceder a realizar un recorrido profundo por los principales presupuestos poéticos de Whitman a partir de una restricción previa de la complejidad de su sistema poético. El criterio restrictivo tiende a desestimar todo aquello que no afecta a la configuración de las **preocupaciones ético-formales** de los poetas de nuestra posguerra y a incidir de forma casi exclusiva en el papel precedente que a Whitman le corresponde en el marco de la poesía occidental en general y de la española en particular: el poeta de Manhattan llevó hasta sus últimas consecuencias, como veremos más adelante, la figura del nuevo poeta ideada por Emerson: la imagen del bardo que la era recién iniciada reclamaba casi en sustitución de los antiguos sacerdo-

tes. Nos hallamos, sin lugar a dudas, ante un caso incontestable de rotunda mezcla del arte y la vida; Whitman no desvinculó en ningún momento el plano de lo privado del plano de lo público, es así como su poesía ha gozado de abundantes estudios de corte político, de reflexiones en torno a un concepto de la democracia que pasa en primer lugar por la consecución de las libertades plenas del individuo. Whitman encarna por consiguiente algunas de las más relevantes reivindicaciones de los poetas de nuestra posguerra. Estos, abocados a la angustia existencial, social y política por la gravedad de los acontecimientos históricos, ven en la poesía un instrumento que ellos, poetas y hombres, deben poner al servicio de su comunidad. Poco o nada del optimismo panteísta whitmaniano encontramos en sus poemas, pero sí toda una serie de acercamientos a una concepción de la poesía como vehículo de denuncia, crítica, protesta y, en última instancia, esperanza. El poeta recuperará además, en este periodo, la faceta más profética de Whitman, una faceta que el norteamericano nunca llegó a abandonar, afrontando así una labor de connotaciones salvíficas, no exentas tampoco de dolor, aislamiento, soledad y recurrentes frustraciones.

0.1 Apelaciones al método.

La obra poética y ensayística de Walt Whitman constituye por sí misma un inagotable campo de estudio. El padre de la

poesía norteamericana -y de la poesía moderna- ha sido objeto a su vez de innumerables acercamientos por parte de la crítica especializada. Su producción se presenta como un prisma de mil caras, saturado de fertilísimas posibilidades de lectura e interpretación: se ha hablado de su consagración al triunfo de la democracia como nuevo sistema político, de su desinhibido tratamiento del cuerpo, del canto equilibrado al binomio del cuerpo y el alma, del descubrimiento de la ciudad y la ciencia modernas, de la desprejuiciada apertura a todo tipo de temas y motivos en sus poemas... En fin, las posibilidades de lectura crítica que facilita la inmensa obra poética de Walt Whitman resulta prácticamente infinita, pero desde nuestra perspectiva, desde las imposiciones que marca nuestra línea de trabajo -no perdamos de vista que se trata de revisar la relevancia del legado poético de Whitman hasta la posguerra española- es necesario aplicar severas limitaciones a este vastísimo abanico de interpretaciones: nos remitiremos en exclusiva a aquellos aspectos de la poética global whitmaniana que afecten, de forma más abiertamente inequívoca, al panorama poético de nuestra posguerra, esto es, a la concepción de la poesía como instrumento de bien social, a la sólida conciencia del poder y valor de la palabra poética, a la delineación de un nuevo modelo de poeta, al compromiso con todas las capas de la "masa" humana que le rodea, a la aspiración a la democracia como sistema político supremo... por citar tan sólo los más relevantes. Dejaremos a un lado toda preocupación de renovación formal o rítmica, así como cuestiones de orden temático, la revisión del lenguaje de todos y cada uno de los poetas que aquí

incluimos, el análisis de los mundos simbólicos, de las construcciones metafóricas... Atenderemos tan sólo a la penetración de la poética de Whitman como filtración sutilísima que horada el perfil de la poesía española al cabo de las sucesivas décadas desde el fin de siglo pasado. El objeto de análisis está constituido por la transformación en lo poético dejando todos los demás aspectos para estudios posteriores.

¿Cómo conectar metodológicamente dos momentos tan diversos y alejados dentro de la historia de la literatura como son los que nos ocupan -Whitman/poesía española- sin caer en peligrosas omisiones o en lamentables mutilaciones de los respectivos periodos? En la elección del método se ha atendido en especial a la flexibilidad del mismo, a su adaptabilidad a los diferentes contextos así como a su capacidad para articular los diversos planos del fenómeno literario. Así pues, la llamada "estética de la recepción" defendida en un principio por la Escuela de Constanza a partir de la lección inaugural de Hans Robert Jauss, nos ha parecido la tendencia crítica más apropiada para el estudio que aquí proponemos. A grandes rasgos, podríamos señalar que la estética de la recepción procura como objetivo primordial la elaboración de una historia del efecto de una obra concreta a través de sucesivas periodizaciones: en este caso acometemos, no lo olvidemos, la historia del efecto de la obra de Walt Whitman (en especial Song of Myself) en el panorama poético español. La estética de la recepción resulta flexible en extremo ya que establece una dialéctica radicalmente innovadora entre el texto y el lector, conjuga así el "efecto", elemento dado por el texto, con la "re-

cepción" propiamente dicha, elemento determinado por el lector. Esta relación entre el texto y el lector se ubica, además, en un marco más amplio, importantísimo dentro de la estética recepcionista: nos referimos al **horizonte de expectativas**, que es el que abarca los múltiples presupuestos desde los que se recibe una obra. La estética de la recepción construye la historia del efecto a través de las sucesivas concreciones de la obra en cuestión en los diferentes horizontes de expectativas. Este concepto axial de "horizonte de expectativas" resulta de un complicado manejo y peca de cierta ambigüedad, de ahí que haya sido objeto de severas críticas por parte de los detractores de esta tendencia de la crítica literaria.

Teniendo en cuenta por tanto las limitaciones implícitas en cualquier método de acceso al estudio de los textos, procederemos a la elaboración de nuestro trabajo gracias a la conjunción dos planos bien diferentes pero no por ello menos complementarios:

A) en primer lugar, para evitar la caída en los vicios formales de los estudios de influencias, basados casi siempre en apreciaciones meramente intuitivas y casuales, repararemos en el rastreo de la **reproducción reproductiva**, esto es, el estudio de las críticas que recibe un libro concreto -o su autor- en revistas especializadas, del comentario personal vertido en medios privados (cartas, diarios,...), de la constatación de la presencia o ausencia de traducciones... Nos situamos, por tanto, en un plano muy **empírico**, previo a la derivación posterior hacia preocupaciones de índole más poética que poetológica. De gran utilidad han sido las cartas que Federico García

Lorca escribió a su familia desde Nueva York, las memorias de Rafael Alberti recogidas en La arboleda perdida y el epistolario de Emilio Prados, recientemente aparecido.

B) en segundo lugar, acometeremos la revisión de los presupuestos poéticos de Whitman -su efecto- a lo largo de diferentes momentos (ya sean periodos, movimientos literarios o autores concretos) en los que se produjo una concreción de la obra de Whitman, un capítulo más de la escala de efectos avalados por la propia recepción empírica. Es éste el apartado de lo puramente poético, literario, y, como es de suponer, resulta mucho más complejo y rico que el apartado anterior.

El intento de compaginar la recepción empírica de la obra de Walt Whitman con la suerte seguida por sus avances poéticos en nuestro panorama literario imprime un carácter muy tenso a la estructura interna del trabajo: con esto queremos decir que, al situar la posguerra española en el extremo, en la meta de nuestro interés, hemos restringido de forma drástica los esquemas poéticos y temáticos. Hasta tal punto esto es así, que prácticamente al mismo tiempo que proponemos una "historia del efecto" de la obra de Whitman en España, vamos un poco más lejos al aventurar algo más que un esbozo de lo que podríamos llamar historia del mesianismo, del compromiso, del profetismo, de la vinculación arte/vida entre nuestros poetas, pero, eso sí, siempre atendiendo de forma prioritaria a la recepción de Whitman, a su presencia empírica como requisito previo a la hora de considerar un autor u otro. Sólo así se puede justificar la ausencia en este estudio de algunos poetas españoles los cuales, si bien adelantaron en gran medida las claves poé-

ticas que la poesía de posguerra llevó a sus últimas consecuencias, no encajan en el estudio de la recepción de Whitman al no haber datos empíricos que confirmen su lectura o apreciaciones estéticas que sostengan una posible deuda con el poeta norteamericano. El caso de Antonio Machado es un ejemplo elocuente por sí mismo: en Machado, padre incuestionable de la **poesía-en-el-tiempo** que desarrollan los poetas de la posguerra, no podemos rastrear huellas de una lectura de Whitman, ni podemos hablar, de forma más intuitiva, de una reseñable similitud estética. Machado aboga por la mezcla del arte y la vida, pero qué duda cabe que su yo poético se construye por canales muy diferentes, casi opuestos, a los enfatizados por Whitman. Recuperamos, por otro lado, la figura de poetas que han sido relegados a un injusto ostracismo en muchas de sus menos explotadas lecturas. Así, Federico García Lorca pasa a ser en nuestro estudio un punto de partida fundamental del futuro compromiso humano de la posguerra, aspecto éste prácticamente olvidado por la mayoría de los críticos. Su personal lectura de Whitman en un momento tan importante para la inflexión definitiva del tono poético -de lo estético a lo ético-, lo sitúa en un lugar privilegiado del presente trabajo.

El método recepcionista facilita, en última instancia, un acercamiento enriquecedor tanto al legado poético de Walt Whitman como a la revisión de los tópicos forjados en torno a la gestación de la poesía comprometida española.

0.2 Intento de estructuración.

Una vez planteados los aspectos prioritarios del plano metodológico, es necesario realizar una serie de reflexiones en torno a la estructura del trabajo que aquí ofrecemos. La tensión a la que aludíamos en lo referente a la conjugación de la vía empírica con la vía poetológica desde el punto de vista del método adoptado, afecta igualmente al esfuerzo por imprimir una estructura formal al estudio: Walt Whitman, su vida y obra, constituyen nuestro punto de arranque, de ahí que sea necesario realizar una primera aproximación al norteamericano desde el contexto literario que le vio nacer, esto es, el romanticismo tardío norteamericano, ampliamente superado a su vez en sus valores más representativos por la genialidad de Whitman. Se pueden precisar por tanto dos momentos en nuestro análisis: por un lado, un plano de acercamiento **supranacional** al fenómeno de la poesía de Whitman, en el que se incluirían el romanticismo norteamericano y el simbolismo francés. Se trata en este estadio de emprender una aproximación más universal y global al fenómeno de la obra poética del norteamericano; es la parte más tangencial y preparatoria pero no por ello menos inexcusable. Resulta imposible, por ejemplo, entender la trayectoria de Whitman en los diferentes ámbitos poéticos europeos sin tener en cuenta la primera concreción simbolista, en la que vibran las cuestiones esenciales que eclosionarán en movimientos posteriores.

Por otro lado, hemos establecido un plano particular referido a la literatura española, plano que englobaría el pe-

riodo comprendido entre 1900 y 1960, más o menos, con algunas concesiones previas al repaso rápido del modernismo. El estudio de los sucesivos panoramas españoles es más concreto, más centrado y más importante que el anterior. Insistimos en el hecho de que se trata de apuntar en todo momento a cuestiones de índole poetológico, dirigidas a centrar la trayectoria de la poética whitmaniana entre nuestros poetas. En la descripción de la recepción de Whitman en España distinguimos la producción lírica de Miguel de Unamuno, la aparición de las vanguardias (con especial atención al futurismo y al surrealismo), la vinculación entre el surrealismo y el compromiso social en literatura (magníficamente encarnado por Federico García Lorca) y, por último, las promociones poéticas de la primera posguerra. Hay que señalar asimismo que hemos dejado de lado el ámbito hispanoamericano, el cual, a pesar de sostener una peculiar y estrecha relación con la obra de Whitman, supera con creces los límites impuestos al presente estudio, y queda pendiente para futuros trabajos de investigación.

Por lo que a la distribución del trabajo respecta, debemos adelantar que, dejando a un lado la parte metodológica, cuya función vertebradora se explica por sí misma, los diferentes capítulos se han ordenado de acuerdo con un **criterio cronológico**. Con ello se cubren dos objetivos: al mismo tiempo que se respeta el orden lógico y consecuente a los sucesivos momentos literarios, se consiguen establecer las pautas básicas de los diversos y complementarios paradigmas de sentido que cobra la poética de Whitman en el panorama español. He aquí la relación de capítulos que desarrollamos:

En el **capítulo segundo** abordamos la **poética de Whitman** por sí mismo, así como el repaso de las principales corrientes de crítica norteamericana respecto a su obra. A pesar de que ofrecemos un abanico lo más completo posible de interpretaciones y lecturas, hay que decir que hemos apuntado ante todo a la clarificación de los postulados de Whitman que adelantan los presupuestos de una lectura en clave humanizada y comprometida. Su poética se constituye así en punto de partida obligatorio en la configuración de futuras concreciones; sin este capítulo sería por tanto imposible abordar el estudio de los sucesivos panoramas literarios.

El **capítulo tercero**, dedicado al romanticismo tanto europeo como norteamericano, pretende desentrañar el origen de la nueva concepción de la naturaleza, del yo poético, del surgimiento de su conciencia de artista... en el periodo de fractura romántica. Se trata de analizar, en última instancia, qué aspectos del romanticismo europeo se prefirieron en Estados Unidos y por qué. Más importante aún resulta la superación del romanticismo norteamericano por parte del propio Whitman y su posterior proyección renovadora al panorama europeo del que, originariamente, había brotado este movimiento. Dada la magnitud de la problemática romántica hemos orientado este capítulo a la recuperación de aquellas características del romanticismo que pervivirán en momentos posteriores y que en el caso concreto de la poesía social española han sido referidos casi siempre a la presencia precedente de Whitman..

El **capítulo cuarto** pertenece todavía al plano supranacional y está dedicado al análisis de la relación de Whitman con

los simbolismos franceses. A pesar de ser una cuestión de importancia relativa en este estudio, no podemos olvidar que sin la recepción positiva de la obra del norteamericano a lo largo de las sucesivas oleadas de poetas simbolistas, sería imposible entender la trayectoria fulgurante de Walt Whitman hacia la definitiva consagración futurista. El simbolismo se contempla aquí con un prejuicio básico: para nosotros es la puerta abierta de Europa a la obra lírica del poeta de Manhattan. Queremos con ello adelantar que prescindimos de todo acercamiento al simbolismo en cuanto movimiento literario y cultural por sí mismo, nos interesa tan sólo su vinculación estricta y original con Whitman. La concreción en los simbolistas se erige por tanto en bisagra insoslayable para la recepción de Whitman en Europa, y es a partir de ella desde donde se articulan, en sentidos a veces divergentes, las variadas concreciones del poeta norteamericano a este lado del Atlántico.

En el capítulo quinto, dedicado al modernismo hispanoamericano, se parte de la reivindicación esencial de la vertiente más social-política del movimiento. Hemos intentado recuperar el fervor por Whitman que traslucen muchos de los poetas modernistas con especial atención, claro está, a Rubén Darío. A esto se añade además la admiración que los modernistas mostraron siempre por el amplio espíritu democrático de Whitman y la consagración de su figura a la causa de la libertad original de los pueblos. Se ha evitado en el análisis del modernismo toda referencia a su esfuerzo de renovación estética y se ha apelado a la descuidada lectura ética.

El capítulo sexto abre la parte dedicada propiamente al

ámbito de la poesía española. Aborda el estudio de la controvertida **faceta lírica de Miguel de Unamuno**. Dos son las cuestiones trascendentales que confluyen en la figura de Unamuno: por una parte, su temprana lectura de la obra de Whitman, anterior incluso a la primera traducción de ésta al castellano, y, por otra, su continua abogacía por la mezcla entre literatura y vida (su obra no es otra cosa que una obsesiva radiografía de los atormentados vaivenes de su espíritu), entre lo privado y lo público -literario-, lo que le convierte en predecesor de toda la "impureza" de la poesía española de antes y de después de la guerra civil. Resulta difícil valorar el peso de esta lectura en un corpus tan rico como el unamuniano; sí que es evidente, sin embargo, la comunión de Unamuno y Whitman en toda una serie de cuestiones relativas al arte, al poeta, a la definición y los límites del público, al alcance de la poesía, al valor genesíaco de la palabra poética... Que Whitman dejara huella o no en la obra de Unamuno es una cuestión de importancia menor. Lo realmente interesante es el hecho de que el poeta vasco actúa como elemento de concreción de Whitman en España al consagrar, en una dirección muy determinada, la faceta más comprometida y descarnada del norteamericano.

Al analizar los **movimientos de vanguardia** en el **capítulo séptimo**, entramos en un terreno complejo y bastante pantanoso. Con las vanguardias no sólo se alcanza el punto álgido en la "tradición de la ruptura", sino que también se produce el giro hacia la politización de las actividades artísticas. Pero lo realmente curioso es que en ambos frentes se puede percibir la asunción de cuestiones adelantadas mucho antes por Whitman:

así, por ejemplo, el futurismo, insuperable exponente de ruptura con la tradición y el pasado, impone la concepción más modernólatra de la figura de Whitman, su pasión por el paisaje urbano, por la ciencia, por la velocidad... El surrealismo, por otra parte, apelará a la mezcla del arte y la vida como condición previa a la politización de la actividad social del artista. No podemos olvidar que Walt Whitman se declaró siempre hombre y poeta, e hizo de su vida su obra y viceversa. A estos avatares se añade, en nuestro estudio, el repaso rápido de las circunstancias en que surgieron y se desarrollaron las vanguardias en España. Hay que considerar además que a la adhesión a esta corriente vanguardista que recorría Europa, se suma en nuestro país una segunda corriente, exclusiva, que brota enfurecida ante el dominio de la poesía pura, impasible ante la situación extrema de nuestro país. Se presta gran atención en el estudio de este periodo a la recepción reproductiva de la obra de Whitman en la rica actividad periodística que ve la luz en las vanguardias. Del detenido análisis de los testimonios de nuestros poetas e intelectuales se deriva una cuestión fundamental en este estudio y que se pone en evidencia incuestionable gracias a las vanguardias: Walt Whitman fue siempre recibido en España en su faceta más comprometida y humanizada, lejos de los escarceos modernólatras que entre nosotros no pasaron de ser eso, meros escarceos.

El capítulo octavo marca una diferencia radical con el anterior: aborda por un lado la faceta más eticista de las vanguardias, representada por el surrealismo, y propone, por otro lado, la lectura innovadora de Poeta en Nueva York, mag-

nífico ejemplo de cómo nuestros poetas optaron por el compromiso social a partir de la liberación onírica y formal promovida por el surrealismo. Lorca adelanta en este libro muchas de las constantes que la poesía de la posguerra cultivará hasta el agotamiento de la fórmula social, constantes que han permanecido tradicionalmente ocultas o infravaloradas en el conjunto de las interpretaciones de la obra de García Lorca. Resulta interesantísimo comprobar además cómo en la preguerra están más que establecidas las bases de la futura poesía social, cómo el lenguaje de los poetas sociales bebe de las ricas fuentes de la poesía anterior a la guerra civil.

El capítulo noveno es el último estadio del repaso de la recepción de Whitman en el ámbito de la poesía española del siglo XX. Cubre de forma específica el estudio de la recepción de Whitman en las dos promociones poéticas de la inmediata posguerra. Puesto que se trata de analizar el panorama global de la posguerra, no nos interesa ahondar en las peculiaridades de cada poeta; el criterio adoptado procura poner de relieve las principales características del compromiso poético social, y su vinculación, hasta ahora obviada, con los lenguajes descubiertos y propagados desde la preguerra. El hilo conductor de este análisis es, por supuesto, la revisión de los presupuestos de la posguerra a partir de las claves poéticas adelantadas por Whitman y que habían serpenteado, en una trayectoria sutilísima, hasta declararse en las manifestaciones de la poesía social de la posguerra española.

Como se puede extraer de este esquema general, nos hemos

esforzado en arrastrar toda una serie de constantes que han estado presentes en diferentes momentos de la poesía española y que han eclosionado en la posguerra; es a esto a lo que nos referíamos al hablar de los sucesivos estadios de la historia del mesianismo, del compromiso, o de la mezcla de arte y vida en literatura, por lo que a la poesía española concierne. En estos apuntes para la configuración de la evolución de algunos de los aspectos más definitorios de nuestra poesía reciente hemos mantenido, como elemento axial, como criterio estructurador y al mismo tiempo excluyente, el que viene dado por la presencia, la recepción y la concreción de Whitman entre los poetas españoles, de ahí que en lugar de hablar de una "historia del compromiso o del mesianismo literario" en España, habría que hablar de una historia parcial de los mismos, ya que como hemos señalado antes, el análisis que proponemos sigue siempre el hilo de la recepción de Whitman. No se nos oculta, por supuesto, que hubo más factores que la presencia del norteamericano en la vertebración de nuestro compromiso, pero no es menos cierto que difícilmente se pueden entender o explicar muchas de las actitudes de los poetas que ocupan el presente trabajo sin contar con el antedecente, con la sombra enorme de Whitman, en este periodo.

El estudio que ofrecemos pretende cubrir, por tanto, un improlongable vacío crítico dentro del corpus total de los estudios whitmanianos, por una parte, y de poesía española, por otra, y quiere ser, en otro orden de cosas, un merecido homenaje a la obra y espíritu de un poeta que enfrentó con valentía y genialidad el cambio de rumbo de la poesía de la recién

nacida etapa moderna y lo orientó hacia el cumplimiento de unas nuevas e insoslayables necesidades temáticas y formales.

* * * * *

Querría recordar, con gratitud, a los especialistas en la obra de Whitman que amablemente se prestaron a escuchar mi proyecto y a ofrecerme su ayuda y apoyo en la labor a desarrollar. Debo agradecer la atención de William Shurr de la University of Tennessee y de su colega, George Hutchinson, quien no dudó en contarme entre sus alumnos en su curso monográfico sobre Whitman y Melville. La profesora Betsy Erkkila, de la University of Pennsylvania, contribuyó en gran medida a confirmar el método y los límites de mi trabajo y me permitió asistir a sus clases sobre Whitman y la "escritura del cuerpo". No puedo olvidar tampoco el entusiasmo de Paul Ilie, de la University of Southern California, ante la propuesta de revisión de la recepción de Walt Whitman en España y, más en concreto, en la vanguardia española, y el franco interés de Ed Folsom (University of Iowa), director de la Walt Whitman Quarterly Review, el cual amablemente ofreció la publicación como medio de difusión de mis futuros estudios.

En el ámbito hispánico quisiera mostrar mi agradecimiento a Claudio Guillén y a Andrés Soria Olmedo, quienes vinieron a recordar desde diferentes puntos de vista, la imperiosa necesidad de cubrir el vacío crítico de los estudios de comparada en el marco de la poesía española.

1

Problemas críticos del comparatismo:
la estética de la recepción.

1.0 Introducción.

Es en esta sociedad, tan hipersaturada informativamente, tan volcada hacia los medios de comunicación, tan rica y variopinta culturalmente, donde la concepción de la Literatura entendida como un fenómeno supranacional cobra su verdadero sentido. Ha pasado mucho tiempo, sin embargo, desde que se empezara a concebir la Literatura más allá de las diferencias nacionales. La adopción de este punto de vista no ha afectado tan sólo a los panoramas literarios, hoy en día resulta insostenible imaginar que las culturas y civilizaciones han surgido en estado puro, lejos de todo contacto con otras culturas, sean contemporáneas o anteriores en el tiempo. Ningún fenómeno cultural concreto brota en un desierto de referencias previas ni cae en un vacío de recepción por parte de un público más o menos preparado. Surgió de esta forma una nueva actitud fundamentalmente dialéctica y conciliadora. Claudio Guillén ha establecido en los siguientes términos la situación actual del panorama literario:

"Llegados a la época moderna no sólo la unicidad de la literatura nacional -que sirvió primero de sustituto y refugio- es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T.S. Eliot. Es irreductible la historia literaria -al igual que las demás historias- a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o a la descomposición de unos pocos textos solitarios".¹

¹ GUILLÉN, C., Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Editorial Crítica, Barcelona, 1985, p.34.

Guillén realiza, a lo largo de los primeros capítulos del libro, su brillante y breve esbozo de lo que ha sido la historia de la literatura comparada desde que Goethe acuñó el término "Weltliteratur", en los últimos años de su vida, hasta nuestros días, pasando por etapas hoy ya superadas, como el **Positivismo científicista**, por ejemplo. La situación actual de los estudios literarios comparatistas, si bien no deja de suscitar polémicas (avivadas especialmente desde la década de los 60 a esta parte), ha vuelto a acercarse al antiguo concepto goethiano, que imaginaba la literatura como un gran coloquio mundial. Pronto percibió Goethe el rápido auge de las comunicaciones internacionales y se interesó por lo que hoy se considera la recepción de las obras literarias.

Respecto al ámbito geográfico concerniente a la literatura comparada, ésta ha pasado de planteamientos paneuropeístas y panoccidentalistas a abarcar la totalidad de las literaturas existentes. La mutabilidad intrínseca del fenómeno literario como objeto de estudio lo hace además permeable a la interrelación de otras áreas del arte o del saber y de la ciencia. Así, no es difícil descubrir importantes vínculos con la pintura, la escultura, la música, la arquitectura y, hoy más que nunca, el cine. La **interdisciplinariedad** se ha sugerido como un vehículo instrumental necesario para aprehender la globalidad de los fenómenos vinculados a la manifestación literaria; el riesgo implícito en la adopción de una perspectiva interdisciplinal no ha pasado sin embargo desapercibido a ojos de la crítica, que ha sabido ver el peligro de perder de vista lo puramente literario en un mar de referencias extraliterarias.

La complejidad intrínseca de la literatura se ve por tanto multiplicada por la gran variedad de factores, lenguas e intermediarios diversos que intervienen en el proceso de gestación y extensión del fenómeno literario.

Volviendo al asunto del estado de la cuestión, es a partir de la década de los sesenta y, especialmente a partir de la lección inaugural de Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza cuando el debate interno sobre los límites, instrumentos y objetivos de la literatura comparada han vuelto a ser puestos sobre el tapete de la discusión. Jauss consagró definitivamente el término **horizonte de expectativas** (Erwartungshorizont) y al mismo tiempo estableció que la reconstrucción del mismo es la labor fundamental de la literatura comparada.

Dejando por ahora de lado la profundización en las teorías de Jauss, principal representante de la escuela alemana, hay que aclarar que la desde entonces llamada "**estética de la recepción**" no es un todo homogéneo:

"La investigación de la recepción no es actualmente ni una disciplina ni un método, sino un cúmulo de teorías y enfoques diferentes que tienen en común el ocuparse de la percepción y efecto de la literatura. Por otra parte, este interés por la recepción es más antiguo que el actual debate. Este área ha tenido anteriormente otros nombres; por ejemplo, investigación del libro [...], sociología del gusto, hermenéutica, teoría de la narración, investigación del estilo".²

La ponencia del propio Jauss en el II Congreso Mundial Vasco versó precisamente sobre los antecedentes del "receptor"

² MAYORAL, J.A., Estética de la recepción, Arco Libros, Madrid, 1987,

desde la Antigüedad.³

No se puede decir que los planteamientos de la estética de la recepción sean la panacea universal para solucionar los problemas de la literatura comparada, y ha sido el mismo debate interno el que ha conducido al reconocimiento de sus limitaciones. Pero la nueva orientación historicista de la estética de la recepción, sus análisis sobre la **producción** y el **efecto**, constituyen un marco de referencia y un válido instrumento de estudio. La estética de la recepción, en cuanto que introduce la figura del lector como elemento insustituible en la interpretación de las obras literarias, supone la superación de los raquíticos planteamientos historicistas que se han aplicado a la historia de la literatura, valga la redundancia, que se limitaban al estudio diacrónico de las obras de arte. Por otro lado, revoluciona el concepto de historicidad: a partir de la nueva estética, la historia de la literatura encuentra sentido en la confluencia de la diacronía y la sincronía llevada a cabo, y esto es lo realmente importante, por el lector.

1.1 Del positivismo a la recepción. Discusión teórica.

La teoría de Jauss se establece a partir de la superación del anquilosado positivismo del siglo XIX y de las teorías

³ JAUSS, H.R., "La théorie de la réception: Coup d'oeil sur ses antécédents méconnus", Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca), Editorial Castalia, Madrid, 1989, pp.59-76.

marxistas, encerradas en sus propias contradicciones ideológicas. La postura positivista ante el fenómeno de la literatura está directamente relacionada con la idea de que ésta, en cuanto objeto de estudio, es susceptible de ser objeto de múltiples acercamientos críticos. Las corrientes de pensamiento filosófico ejercen, y han ejercido, una indudable influencia en la configuración de los planteamientos metodológicos. Esto es aplicable, por tanto, a la etapa de inclinación positivista que inundó durante alguno años los predios de la literatura comparada. Claudio Guillén resume perfectamente las tres facetas más sustanciales de esta fase del comparatismo:

- a) concepción positivista de las influencias literarias
- b) obsesión genética, derivada de una mala lectura de Comte
- c) fuerte tendencia al atomismo o aislacionismo de las obras literarias.

La tendencia común dentro de esta línea positivista es la de interpretar la intertextualidad o el paralelismo entre textos como cuestiones puramente biográficas o genéticas. El desarrollo del punto de vista casual-genético en el que las influencias son estudiadas como determinantes simples fue especialmente habitual en la etapa comprendida entre 1890-1920. En opinión de Schmeling, fue entonces cuando se "descuidó, por ejemplo, no solamente la consideración de las relaciones sincrónicas de las diversas literaturas nacionales, sino que tampoco se tuvo en cuenta el papel del público en la formación del gusto y de determinadas instituciones".⁴

⁴ SCHMELING, M., Teoría y praxis de la literatura comparada. Ed. Alfa, Barcelona, 1984, p.70.

El concepto de *influencia* durante este periodo aglutinaba toda una serie variopinta de diferentes aspectos concernientes a las épocas, obras y autores literarios: desde las influencias entre géneros a las referidas a formas métricas, estilos o aspectos filosóficos. En la configuración del corpus total de la literatura comparada, la cuestión de la terminología y la constitución de un metalenguaje apropiado ha jugado un papel muy importante. ¿Es lo mismo la *influencia* de una obra que su *recepción*? Resulta obvio que bajo el término "recepción" se aglutinan aspectos diferentes que favorecen un nuevo acercamiento al fenómeno literario. Weisstein lo resume de la siguiente manera:

"Desde el punto de vista terminológico se podría definir la influencia como la relación entre dos obras literarias y la recepción como una relación más compleja en la que también interviene el autor de la obra, los lectores y las circunstancias de la época, por lo que existe una cierta tendencia hacia la sociología o psicología de la literatura".⁵

Respecto a los planteamientos de la estética de la recepción materialista, el propio Jauss se encarga de desmontar sus argumentos en su artículo "Continuación del diálogo entre la estética de la recepción "burguesa" y "materialista".⁶ La discusión aborda cuestiones de índole filosófico-políticas las cuales, puesto que no aportan nada específico al enfoque que aquí queremos dar, hemos preferido pasar por alto y centrar nuestro interés en otros aspectos de la teoría de Jauss. El esbozo de la misma supone, de manera ya definitiva, la implan-

⁵ WEISSTEIN, U., Introducción a la literatura comparada, Planeta, Barcelona, p.179.

⁶ WARNING, R., La estética de la recepción, Ed. Visor, Madrid, 1989, pp.209-215.

tación de la figura del lector en el proceso de recepción del hecho literario, a través precisamente de una estética de la recepción y el efecto. El concepto más innovador elaborado por el pensador alemán es el de horizonte de expectativas. No se puede decir, sin faltar a la verdad, que este concepto sea una aportación original y exclusiva de Jauss. Ya antes que él, Hans G. Gadamer, desde una posición más filosófica, concretamente **hermenéutica**, había fijado el término de "horizonte", aunque fue Jauss el que lo moldeó de acuerdo a sus necesidades y exprimíó un nuevo abanico de posibilidades de interpretación. Gadamer define su visión del concepto de la siguiente forma:

"Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto [...] En consecuencia, la elaboración de la situación hermenéutica significa la obtención del horizonte adecuado para cuestiones que se nos plantean frente a la tradición [...] Cuando nuestra conciencia histórica se desplaza a horizontes históricos, ello no significa un traslado a mundos extraños desvinculados con el nuestro, sino que ellos en conjunto forman ese gran horizonte móvil que abarca la profundidad histórica de nuestra autoconciencia por encima de las fronteras del presente".⁷

La teoría de Gadamer se apoya en un sólido afán interpretativo de corte hermenéutico, muy filosófico y que derivó en profundas contradicciones metodológicas que no pudo o no quiso superar, como veremos más adelante; este afán hermenéutico, al mismo tiempo, se propone la construcción de una Historia de los efectos que permita al crítico rescatar las obras del pasado y reubicarlas a partir de los "efectos" en la historia. Sobre esta interesante cuestión de los efectos volveremos más

⁷ GADAMER, H.G., "Historia de efectos y de aplicación", WARNING, R. (ed.), Op.cit., pp.82 y ss.

adelante desde una perspectiva de índole cronológica.

A través de la estética de la recepción se han podido superar estadios previos de la historia de los estudios literarios como son la **estética de la producción y la descripción**. Y es que, hasta hace poco tiempo, el estudio de las obras literarias giraba en torno al análisis de la gestación de las mismas, reducida a términos cronológicos, sin establecer conexión alguna con el resto de la producción literaria del momento. Ni que decir tiene que cuestiones como la distancia estética que separa diferentes producciones a lo largo de la historia de la literatura no ha contado entre los intereses inmediatos de los estudiosos del fenómeno literario. Gran parte de culpa en todo esto la ha tenido la utilización de criterios básicamente biologicistas, asociados, insistimos, a métodos positivistas de acceso al texto literario. Conceptos como "fuente" o "influencia" han estado sometidos a una supraconciencia muy próxima a un sustancialismo metafísico, arrastrado desde la época clásica, en torno a la naturaleza del objeto estético. Este clasicismo metafísico no tuvo que esperar a la irrupción de la estética de la recepción para empezar a ser desmontado: el estructuralismo y la aplicación de parámetros semióticos al texto literario contribuyeron, en primera instancia y en gran medida, a forzar la evolución de los estudios literarios hacia la toma de conciencia de muy diversas consideraciones. Así, el esquema semiótico **emisor-mensaje-receptor**, constituye el eje fundamental desde el cual la estética de la recepción va a reivindicar la figura del lector como polo esencial en el proceso comunicativo que en el fondo viene a

ser, de manera implícita, el texto literario. La estética de la recepción, como nuevo método de crítica literaria, va a beber de tres fuentes fundamentales, que van desde la lingüística a la sociológica, pasando, no lo olvidemos, por la adopción de las más importantes constantes de los planteamientos de la hermenéutica.

Antes de pasar a cuestiones de índole más concreta, hay que poner de manifiesto que, frente a otros métodos de estudio del fenómeno literario, que partían de la rotundidad y perfección de sus instrumentos y objetivos críticos, la estética de la recepción surgió con temprana conciencia de su limitación en la reproducción parcial del pasado. Vino a superar de esta forma los planteamientos positivistas de corte eminentemente totalizante y biologicista.

La estética de la recepción, en términos generales, procede de una reflexión de orden cronológico: el texto artístico es un objeto histórico y el lector, receptor, lo es de igual manera. El texto, en cuanto objeto histórico, va a ser susceptible de diferentes concreciones a lo largo de los diversos momentos. Este concepto de concreción ha sido acuñado por Roman Ingarden, quien lo combina con el de "reconstrucción". En su corpus teórico, la concreción viene a ser el relleno de los lugares de indeterminación que son rastreables en todos los textos literarios, a partir de las aportaciones del propio lector. Esto es posible porque las obras literarias, por causa de su propia naturaleza, dejan la puerta abierta a múltiples aportaciones desde la experiencia vital del lector. La reconstrucción, por su parte, se ocuparía de fijar los lugares de

indeterminación que presenta ese texto. Entre las críticas que ha recibido la propuesta estética de Ingarden por parte de la escuela recepcionista, posterior a él en el tiempo, se halla el sustancialismo que refleja su tendencia a ubicar valores estéticos en una serie de cualidades metafísicas, y es que Ingarden no se libra todavía de este cierto esencialismo metafísico al que hemos hecho referencia.

Félix Vodicka, en época un poco posterior a Ingarden, ha realizado asimismo toda una serie de interesantes aportaciones. Adopta desde el primer momento el concepto de "concreción" que propuso Roman Ingarden en su día, pero lo vincula directamente a la reconstrucción de la norma literaria de una época determinada, de tal manera que a cada norma literaria le correspondería una concreción diferente, ya que el "conjunto de normas en una época determina el modo en que una obra se incorpora a la literatura".⁸ El desarrollo de la historia de la literatura estaría vinculado así a la superposición histórica de las normas literarias. Entre la norma estética y las obras nuevas se establece una "tensión dinámica" que permite a éstas alterar la dirección de la norma hacia un rumbo diferente. Así se explica, por tanto, que el desvío de la norma no sea, en absoluto, una cualidad negativa de las obras literarias. En la reconstrucción de la norma estética va a tener un peso fundamental el análisis y sistematización de la **sensibilidad** del público. En palabras de Vodicka, "conocer esa sensibilidad en el campo de la literatura es una de las más altas

⁸ VODICKA, F., "La estética de la recepción en las obras literarias", WARNING, R.(ed.), Op.cit., p.55.

tareas de los historiadores, a fin de poder entender la recepción de las obras y su actual valoración".⁹ La aportación más significativa de Vodicka, sin embargo, radica en la introducción de la figura del crítico en el proceso de la historia de la literatura, en la historia de las concreciones: "una obra sólo se incorpora firmemente en el conjunto de los valores literarios de una tradición literaria, cuando su concreción ha sido descrita, es decir, valorada críticamente".¹⁰ Desde este punto de vista se justifica por tanto plenamente el análisis y rastreo de las revistas especializadas, siempre que la época y las circunstancias lo permitan, a la hora de proceder a la reconstrucción de la norma estética de un periodo determinado o, lo que es más, a la hora de atender al impacto de una obra concreta en el seno de la tradición literaria. Y es que la revisión de las aportaciones de los diferentes críticos marca la tónica más fielmente aproximada a cómo se pudo recibir ese objeto artístico y en qué términos se estableció la tensión dinámica con las coordenadas estéticas imperantes. Este razonamiento de Vodicka nos parece realmente apropiado por lo que a nuestro estudio concreto respecta, ya que el rastreo de los testimonios empíricos constituye el único modo fiable de fijar el momento cronológico y el grado de aceptación de la irrupción de Whitman en nuestro país. A través de los datos aportados por la crítica, se puede intuir la relación de un autor contemporáneo con otros contemporáneos o pertenecientes al pa-

⁹ Ibidem.

¹⁰ ID., "La concreción de la obra literaria", Ibidem., p.69.

sado. Siempre se podría acusar a esta propuesta de Vodicka de estar sometida a una circunstancia muy concreta: el análisis de los testimonios de la crítica especializada se puede referir tan sólo a aquellas obras relativamente recientes, prácticamente contemporáneas, que han surgido en plena efervescencia del mundillo periodístico. Ninguna obra del periodo clásico va a ser susceptible de un análisis por la vía de la recepción crítica.

En relación más directa con lo que hoy conocemos como estética de la recepción se hallan las teorías hermenéuticas de Hans G. Gadamer, al que ya nos hemos referido más arriba. Su punto de partida es la aseveración de que la historicidad afecta por igual a las ciencias del espíritu y al propio sujeto. De esta forma la historia de la comprensión va a estar en relación directa con la historia del ser. La cuestión de la historicidad del ser conduce irremediablemente a la estipulación de dos problemáticas, que Gadamer desarrolla bajo el nombre de "historia del efecto" y "aplicación". Gadamer define así la historia del efecto: "La conciencia de la historia de los efectos es, en primer término, conciencia de la situación hermenéutica. Sin embargo, la conciencia de una situación es siempre una tarea con dificultades peculiares. El concepto de situación se caracteriza porque no se puede objetivar, y, por lo tanto, no permite un saber objetivo de ella".¹¹ Gadamer justifica de esta forma la irrupción de la subjetividad del "yo" en la historia de los efectos: el sujeto no debe desprenderse de los prejuicios, sino antes bien al contrario, utili-

¹¹ GADAMER, H.G., Art.cit., p.82.

zarlos en la comprensión histórica del objeto artístico. Gadamer rescata, por otra parte, el concepto de "aplicación" (subtilitas applicandi) de la antigua tradición hermenéutica. Así, al comprender un texto, hay que aplicarlo siempre a la situación actual del intérprete; la aplicación sería el estadio último del proceso que se inicia con la comprensión y la interpretación.

Gadamer rechaza a priori la proposición de un método, su pretensión es describir lo que hay. Sin embargo, la crítica más habitual a las teorías de Gadamer es que "la concreción orientada históricamente sea cual sea su modo de proceder en concreto, no da una clara respuesta a la pregunta por el sistema de referencia de los procesos de recepción".¹² Siguiendo este camino el razonamiento del pensador alemán cae pronto en la aporía: el sujeto no debe desprenderse de los prejuicios al enfrentarse al fenómeno literario; así sería la comprensión entendida según Gadamer. Para huir de fácil subjetivismo romántico, habla Gadamer de una "participación en el sentido comunitario, un comprenderse-en-las-cosas. Pero, por otra parte, ese "sentido" no debe convertir a la "cosa" en objeto de un análisis científico, pues para ello necesitaría de un método, de una teoría, de un metalenguaje científico".¹³ Soluciona esta paradoja acogándose a lo clásico como paradigma del comportamiento estético, que funcionaría como instancia de control de la comprensión correcta.

La teoría de Gadamer encuentra su directa derivación en

¹² WARNING, R., Op.cit., p.19.

¹³ Ibidem, p.21.

la de Jauss, que tratará de evitar en todo momento la ontologización de la historia, tal y como el primero hizo, con el fin de esquivar las contradicciones en que cae Hans G. Gadamer. Como ya hemos dicho más arriba, ha sido en las aportaciones de Jauss donde la conciencia del carácter parcial de las reproducciones históricas del pasado no se oculta en ningún momento. Jauss viene a subordinar la historia de la recepción a la historia de los efectos y entiende el efecto de una obra en dependencia directa de la participación activa del lector. Es precisamente en la figura del lector donde ubica el horizonte de expectativas mundano, variable, sujeto a las aportaciones que vienen de los condicionamientos personales de cada lector. Distingue también otro horizonte de expectativas que viene implícito en la propia obra, codificado en ella y, por supuesto, inmutable. De las palabras de Jauss se deduce que el diálogo abierto entre la obra y el lector está lejos del monólogo tradicional, establecido desde una de las partes; ahora cualquiera de los referentes es un punto de partida para llegar al otro. Este planteamiento da pie a múltiples enfoques de los estudios de la recepción y el efecto, desde los psicologistas, en relación al diálogo lector-implícito/autor-implícito, lector-abstracto/autor-abstracto, a otros de cariz más historicista.

Según lo dicho hasta ahora, es el concepto de "horizonte de expectativas" el más interesante dentro de la teoría jausiana, y también el que ha sido objeto de mayor polémica. Ya hemos señalado aquí asimismo el papel que juega Gadamer en la acuñación del término desde su corpus filosófico de carácter

historicista. Jauss parte del presupuesto de que "la distancia entre el horizonte de expectativas y la obra, entre lo ya familiar de la experiencia estética conocida hasta ahora y el "cambio de horizonte" exigido con la nueva obra, determina, desde el punto de vista de la estética de la recepción, el carácter artístico de una obra literaria".¹⁴

El concepto de horizonte de expectativas ha sido criticado por su ambigüedad y amorfismo, pero el propio Jauss ya había apuntado la ambivalente naturaleza del mismo y distinguió entre :

-horizonte de expectativas intraliterario.

-horizonte de expectativas extraliterario.

Tal distinción conlleva, automáticamente, la distinción entre "lector implícito" y "lector explícito", adoptando la distinción de Wolfgang Iser. El perfil del lector implícito es para Jauss más factible de ser reconstruido y por tanto debe ser establecido en primer lugar. El lector explícito atañe, sin embargo, a los aspectos sociales e históricos de la literatura y su aprehensión es más complicada. Esta diferenciación entre lector implícito e explícito resulta prometedora, ya que supone un claro intento de enlazar el proceso de recepción del hecho literario en sí, a través de los mecanismos personales del lector, con los mecanismos de aprehensión del mundo que le rodea. El lector o sujeto receptor cuenta con toda una serie de condicionamientos que le son propios, histórico-sociales o culturales, a la hora de enfrentarse a un texto literario, ya sea contemporáneo o anterior a su tiempo. El texto, en cada

¹⁴ JAUSS, H.R., Op.cit., p.175.

momento, sufre una concreción distinta, que viene marcada, como ya hemos visto en la teoría de Félix Vodicka, por la sensibilidad que cada público muestra ante el mismo fenómeno literario. Vodicka sugería también la posibilidad de que la percepción estética de una obra concreta no sólo esté determinada por convenciones tradicionales, sino también por la búsqueda de nuevas representaciones indeterminadas, de una belleza literaria todavía no realizada. Así pues, la recreación de la belleza en un momento concreto permite conocer las tendencias dominantes y el impacto que causó cualquier obra que se elija como objeto de estudio. El propio Jauss articulará esta función de la experiencia estética en tres dimensiones: "preformación o transmisión de normas, motivación o creación de normas y transformación o reforma de normas".¹⁵

A través de la reconstrucción del horizonte al crítico le es permitido conocer qué obras han escapado de la norma imperante de cada momento y cuál fue la respuesta obtenida entre los lectores. Ahora bien, dado el carácter variable y plurisignificativo del fenómeno literario, es de esperar que el efecto de una obra y su recepción experimente diversos cambios diacrónicamente. El proceso en este punto admite dos posibilidades: una obra puede consagrarse como obra maestra e irrumpir exitosamente en el panorama literario de su tiempo para ser olvidada rápidamente. La segunda posibilidad es que una obra que pasó desapercibida en el momento de su publicación sea reconocida como un hito literario en etapas posteriores. La razón que da Jauss para justificar este fenómeno es que "hay

¹⁵ Ibidem, p.175.

obras que en el momento de su aparición todavía no pueden referirse a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias, que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas".¹⁶

La reconstrucción del horizonte de expectativas debe atender a tres aspectos:

- 1) en relación con la recepción de las obras literarias (diacrónicamente).
- 2) en relación implícita con otras obras contemporáneas (sincrónicamente).
- 3) en la "relación del desarrollo literario inmanente respecto al proceso general de la historia".¹⁷

La aportación más interesante de Jauss es su intento de ubicar el texto no sólo en las coordenadas de la diacronía, sino también en la de la sincronía, adoptando para sí los logros obtenidos ya por la lingüística. Jauss dota a la literatura de un nuevo sentido de la **HISTORICIDAD**, historicidad que nada tiene que ver con la del siglo XIX, reducida a la mera apilación de sucesos, y superadora asimismo de la ontologización de la que no puede librarse Gadamer. Esta historicidad encuentra su razón de ser en la confluencia del eje de la diacronía y la sincronía, de manera que "lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría estética [...]. Lo nuevo se convierte también en categoría histórica".¹⁸ Jauss supera asimismo la

¹⁶ Ibidem, pp.177-178.

¹⁷ Ibidem, p.188.

¹⁸ Ibidem, p.194.

concepción hegeliana de la literatura como un todo homogéneo en un punto concreto (o en cada punto concreto, por ser más exactos) del eje de la sincronía. A partir de ahora, la sincronía es un abanico rico y variable, donde las relaciones entre las diferentes obras literarias vienen dadas por el antes y el después de la diacronía. Al estudioso le es permitido analizar las diferentes relaciones literarias de un momento histórico cualquiera a través de múltiples estructuras, ya sean equivalentes, jerárquicas o antitéticas.

Claudio Guillén ha definido perfectamente la nueva concepción de las coordenadas sincrónico-diacrónicas por lo que a la percepción del cambio respecta:

"As an initial step, we must notice that the opposition of synchrony and diachrony subsumes a monistic rather than a pluralistic, idea of historical process".¹⁹

Las teorías de Jauss, y en especial el concepto de "horizonte de expectativas" al que nos venimos refiriendo, ha sido objeto de múltiples críticas. Uno de los primeros en rechazar el término de horizonte de expectativas tal y como lo concibió Jauss es Karl R. Mandelkow, para el cual es necesario especificar el concepto respecto a la época, respecto a la obra y respecto al autor. Parte del hecho de que el proceso de la recepción viene dado por una multiplicidad de horizontes entremezclados, y tal especificación conduciría al planteamiento de unas ciertas "dominantes de recepción".

El propio Jauss reconoció más adelante la parcialidad de su propuesta estético-reproductiva. Su teoría es parcial en

¹⁹ GUILLEN, C., "Literary Change and Multiple Duration", Comparative Literature Studies, vol.XIV (1977), p.104.

cuanto que no es el instrumento más adecuado para conseguir una historia general del literatura orientada principalmente hacia el lector. Como señala Maria Moog-Grünwald, "la reflexión estético-reproductiva depende de la verificabilidad del supuesto horizonte de expectativas. Este puede obtenerse (...) sólo por el camino empírico-demoscópico, lo cual evidentemente sólo es posible para el presente. Para la investigación histórica de la recepción, el concepto de horizonte de expectativas es un instrumento muy poco utilizable, porque las documentaciones, por lo demás precarias, de los lectores privilegiados y escritores no son representativas de las experiencias de la recepción de la mayoría silenciosa de los lectores pasivos."²⁰

Jauss halla el punto flaco de su primera teoría, hasta ahora escuetamente apuntada, en la falta de una hermenéutica en profundidad del proceso de recepción. En el intento de superar su primer proyecto teórico, Jauss pasa a "intentar concebir la peculiaridad y el efecto de la experiencia estética históricamente, como un proceso de emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y sistemáticamente, en las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (poiesis), receptiva (aisthesis) y comunicativa (katharsis)".²¹

Es precisamente a partir de esta nueva sistematización del binomio recepción-efecto donde estableceremos los modos de recepción, y es que, a la hora de conducir las teorías comparatistas a la práctica, es necesario sistematizar y analizar

²⁰ MOOG-GRUNEWALD, M., "Investigación de las influencias y de la recepción", SCMELING, M., Teoría y praxis de la literatura comparada. Editorial Alfa, Barcelona, 1984, pp.76-77.

²¹ MAYORAL, J.M., Op.cit., p.63.

los diferentes elementos que intervienen en el proceso y su participación en el mismo. La historia de los efectos, no lo olvidemos, ya había sido propuesta por Gadamer, el cual no veía en ella necesariamente el desarrollo de una disciplina auxiliar nueva, autónoma, sino más bien una autoexplicación del intérprete sobre la historicidad de su comprensión, en la medida en que esta historicidad ha de conocerse siempre condicionada por la historia del efecto. La aplicación del concepto de historia de los efectos por lo que al presente trabajo concierne, asume un carácter fundamentalmente instrumental. En tanto que vinculado al concepto de horizonte de expectativas, efecto-recepción se estudiarán simultáneamente, estableciendo las fusiones entre ambos a lo largo de los diferentes momentos de irrupción o asimilación de la obra de Whitman en nuestro país.

1.2 La recepción. Sus componentes.

Desde el primer momento en que el estudioso de la literatura comparada se enfrenta al análisis concreto de un fenómeno literario, debe resolver una cuestión fundamental, ineludible a la hora de plantear su trabajo: se trata del establecimiento de los límites supranacionales de los fenómenos literarios a estudiar. No se trata de recurrir a planteamientos de índole europeísta/occidentalista, occidentalista/orientalista..., hoy ya ampliamente superados, sino de apuntar la relación intrín-

seca de las literaturas que se comparan, lejos de postulados más o menos geográficos.

Claudio Guillén propuso en su día las tres tendencias más frecuentes de **supranacionalidad**, que hoy constituyen ya un clásico dentro de los estudios de la literatura comparada:²²

1) por una parte, estarían los estudios de fenómenos que implican automáticamente internacionalidad, es decir, fenómenos que afectan a autores, procesos u obras, que pertenecen a diversos ámbitos nacionales. En este apartado se supone que los procesos mantienen una cierta vinculación genética.

2) estudio de "fenómenos y procesos que son o han sido genéticamente independientes". Este tipo de estudio pasa, sin embargo, por el análisis de unas circunstancias socio-económicas comunes a los procesos estudiados.

3) por último, se halla el estudio de fenómenos que son independientes pero "componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios de la teoría de la literatura." Para Guillén es en esta tercera posibilidad donde el grado de teoreticidad es más elevado.

La aportación teórica al estado de los estudios whitmanianos en España se inscribiría en el segundo de los tres modelos de supranacionalidad sugeridos por Guillén, que hemos procedido a desglosar aquí con brevedad con el único objeto de centrar metodológicamente, de manera más apropiada, nuestra proposición de revisión de la presencia de Whitman en nuestro país. Con esta misma finalidad vamos a plantear las categorías

²² GUILLEN, C., Entre lo uno y lo diverso, Op.cit., p.93 y ss.

principales que se establecen en el proceso de la recepción. Se puede hablar de tres categorías de acceso al texto y su efecto desde la estética de la recepción:

1) **RECEPCION PASIVA:** sería la realizada por el número de lectores anónimos que compran un libro. Se trata de un colectivo silencioso cuyo acceso sólo es posible a través de esquemas empírico-demoscópicos, con lo que entramos ya en los límites de lo sociológico, pero éste no es el principal problema. Mucho más grave resulta el hecho de la cuestionable fidelidad de los resultados y, lo que es aún peor, la ineludible realidad de que los análisis empíricos no pueden ser referidos en ningún caso a los clásicos. Este ha sido, como ya hemos apuntado anteriormente, una de las principales objeciones que se ha planteado al espinoso asunto de la reconstrucción del horizonte de expectativas. Dejando de lado la polémica sobre la validez o no de la reconstrucción del perfil del lector de una obra concreta, su aplicación al caso que nos ocupa, es decir, al estudio de la aceptación que pudo tener Whitman entre sus lectores no especializados, nos parece, ya de antemano y teniendo en cuenta que no nos enfrentamos exactamente a un clásico, una labor ardua y prácticamente inabarcable.

2) **RECEPCION REPRODUCTIVA:** es la referida a la que realizan los críticos, periódicos y revistas especializadas, y también la que se observa en diarios, cartas... Suele consistir en la recomendación de una obra a un lector o grupo de lectores. Este aspecto de la recepción alcanza su máxima expresión hoy en día, ya que las opiniones lanzadas desde los suplementos de literatura conforman el gusto literario de los grupos

sociales que acceden a esa información. Esta categoría de la recepción reproductiva ha sido objeto de numerosas críticas por parte de algunos críticos, que apuntan la imposibilidad de aplicar este criterio a la literatura anterior a la existencia de la prensa y la limita forzosamente al estudio y análisis de la correspondencia particular.

Respecto a la irrupción de Whitman en España siempre resultará interesante establecer el ambiente literario que favoreció la publicación o traducción de sus obras en nuestro país así como el tono con que lo recibió la crítica especializada. Hay que tener en cuenta, además, que en esta etapa de nuestra literatura la labor crítica viene desempeñada por los propios escritores y poetas, con lo cual su testimonio alcanza mucha mayor relevancia al introducir toda una serie de pistas sobre la posible adopción de la figura y obra de un poeta entre sus puntos de referencia.

3) **RECEPCION PRODUCTIVA:** es la que realizan los escritores estimulados a partir de la lectura de ciertas obras de tipo literario, histórico, sociológico... Resulta, en realidad, el aspecto más interesante de la recepción, ya que concierne al fenómeno de la literatura intrínsecamente, y deja de lado aspectos de carácter sociológico o demoscópico. Viene a ser, asimismo, la más compleja de las tres vertientes del fenómeno de la recepción al implicar a los elementos generadores del proceso literario, esto es, los propios autores.

Las tres categorías arriba señaladas apuntan a un factor muy complejo: constituyen todo un mecanismo de **COMUNICACION**. Así, la actitud productiva del autor va encaminada hacia la

actitud receptora del lector. La literatura se inscribe, por tanto, como una faceta más dentro de los procesos generales de comunicación. Una vez establecido este principio, hay que recordar que la literatura, en cuanto comunicación, es un elemento social, pero los procesos de comunicación plantean una vertiente negativa cuando ésta no se lleva a cabo satisfactoriamente. Ulrich Weisstein lo resume en estos términos:

"Por otra parte, la carencia de receptividad de un público determinado permite sacar conclusiones importantes tanto sociológicas como literarias. El término "infortune", importante para todo investigador de la recepción, corresponde en el ámbito literario al fenómeno designado por Anna Balakian como "non-influence" al estudiar el posible efecto de Poe sobre Baudelaire".²³

De ahí se deriva que el establecimiento de las categorías arriba señaladas pase por planteamientos de índole sociológica, sin que esto implique, por supuesto, subordinación de la ciencia de la literatura por la sociología. Sirve esto para enfatizar la cuestión de que la recepción, estipulada en términos negativos, resulta si no tan importante como la recepción efectiva, sí muy significativa y, por supuesto, no puede ser dejada de lado.

1.3 Traducción-tradición-traición.

El hecho de que nuestro objeto de estudio afronte la irrupción de Whitman en España, acarrea la complicación añadi-

²³ WEISSTEIN, U., Op.cit., p.181.

da de que nos enfrentamos a un texto en lengua extranjera que debe pasar por un ineludible proceso de traducción que lo acerque a los lectores no capacitados para acceder al objeto literario en lengua original. La traducción pone de manifiesto al menos dos cuestiones interesantísimas: según la terminología de la estética de la recepción, la traducción viene a ser una modalidad de la concreción, de tal manera que la versión del traductor es la primera concreción de esa obra en un ambiente que no le es propio. A esto se añade que resulta más que probable que la concreción de la obra sea diferente a la que sufre en su ámbito original, dado que las normas estéticas, a las que ya hemos hecho referencia anteriormente, son asimismo diferentes.

Las cuestiones críticas referentes al mundo de las traducciones constituyen todo un microcosmos que no vamos a proceder a examinar en este momento, pero en el que sí que hay que establecer ciertas puntualizaciones. La literatura comparada, en cuanto método de acceso a las obras literarias, se ha interesado por este problema que le concierne de forma directa ya que las relaciones interliterarias conllevan habitualmente el manejo de textos traducidos y de la traducción depende en gran medida el efecto que pueda tener esa obra. Maria Moog-Grünwald ha repasado las circunstancias que rodean a la traducción y pone de manifiesto cómo la confusión de las lindes entre traducción y creación (o mejor, recreación) ha sido un hecho constatable desde los albores del Humanismo. No han faltado tampoco quienes han defendido el carácter autónomo y recreativo de la traducción respecto a la obra original:

"Al traducir una obra es casi imposible no cometer esa traición creadora, lo que viene a corroborar la exactitud del dicho popular, "traduttore traditore". Desde el punto de vista de la literatura receptora, la traducción literal (sobre todo en poesía) constituye un auténtico crimen".²⁴

Es difícil calibrar qué traducción traiciona más profundamente el texto, la literal o la libremente creadora. De cualquier manera el efecto sobre el receptor dista muchas veces de ser el esperado o el más aproximado a las expectativas sugeridas por la obra original. Si a la hora de estudiar la presencia de un autor en el ámbito literario de otro país es importante conocer profundamente el número de traducciones que "sufrió", la calidad de las mismas e incluso su distribución temporal, resulta asimismo importante proceder al análisis de por qué un autor no ha sido traducido durante un largo periodo de tiempo, por ejemplo. Muchas razones vienen a nuestro encuentro en este punto: saturación del mercado editorial, razones políticas que vetan la publicación de ciertas obras, y, como podría apuntar Jauss, un horizonte de expectativas poco propicio a la recepción de esas obras.

Así pues, ya sea desde el punto de vista aportado por la constatación de la existencia de traducciones como el cuestionamiento de por qué no las hubo, el comparatista tiene que hacer referencia forzosa a las vicisitudes de una obra en el proceso de expansión a espacios geográficamente ajenos.

²⁴ Ibidem, p.167.

1.4 Aplicación del método a nuestro estudio. Puntualizaciones.

La puesta en práctica de cualquier método o esquema teórico en la dinámica de un estudio concreto obliga a realizar una serie de reflexiones y, cómo no, de más de una acomodación de la metodología al asunto en cuestión.

Por lo que a la presencia de Whitman en nuestro panorama poético se refiere, la crítica especializada no ha pasado de realizar una serie de aseveraciones superficiales que en la mayor parte de las veces no han dejado de ser meras apreciaciones de similitudes formales, más próximas a planteamientos genéticos, sustancialistas, vagamente intuitivos, que a revisiones serias de la cuestión. A grandes rasgos, el trabajo que aquí presentamos responde, o pretende responder, a una serie de cuestiones básicas que desde la estética de la recepción se han lanzado al corpus de los estudios literarios. Consideramos, por otra parte, que la inmensa personalidad poética de Walt Whitman constituye por sí misma un ejemplo perfecto, casi diríamos que ideal, para poder cifrar los diversos modos que adoptan las sucesivas concreciones desde que irrumpe en el panorama europeo, hasta que es consagrado en nuestra posguerra.

Frente a estudios de corte positivista, que empiezan y acaban apenas en la gestación de una obra (en este caso en la gestación de Leaves of Grass), la estética de la recepción favorece la revisión de las sucesivas concreciones de la misma en una línea sincrónico-diacrónica que enriquece infinitamente las diversas "indeterminaciones" del texto que esas concreciones han ido rellenando. Podríamos decir, sin temor a equivo-

carnos, que tan sólo un método de corte recepcionista permite tantear los cambios de sensibilidad, las superposiciones y alteraciones de la norma estética, que se han enfrentado de modos tan diversamente fascinantes a un mismo objeto estético.

Partimos, por lo tanto, de la reconsideración y reubicación de la obra de Walt Whitman en su tiempo, en la tradición literaria de sus contemporáneos. El poeta norteamericano se sitúa entre los cultivadores de un romanticismo americano, peculiar y tardío si lo comparamos con el europeo, cuyas características desarrollaremos en este estudio de forma breve, con el único objeto de situar correctamente la personalidad poética de Whitman en el contexto literario-cultural que le tocó vivir, y de analizar, en ese contexto cultural que no nos pertenece y en el que no vamos a profundizar, cómo Walt Whitman se desvió de la norma estética al uso, de tal manera que chocó frontalmente con el rechazo de la mayoría de sus coetáneos. La primera concreción de Whitman, la que tuvo lugar en su país, en el seno de una tradición literaria que le era propia, se estableció en clave de rechazo, en términos negativos. Como ya hemos visto antes, tan importante resulta dentro de la estética de la recepción que una obra, un autor, encuentre su público, que cuaje el proceso de comunicación, como que éste no llegue a producirse. En efecto, Whitman no obtuvo entre los primeros lectores y críticos norteamericanos la respuesta esperada. A partir de este punto, el análisis de las sucesivas concreciones de Whitman entre los simbolistas franceses, entre los precursores del modernismo latinoamericano o entre los espíritus que promovieron la génesis de los movimientos de van-

guardia en Europa se presenta como un abanico repleto de interesantes posibilidades.

La estética de la recepción, aun asumiendo todas sus limitaciones, se vislumbra en este punto como el método más oportuno de estudio de la suerte seguida por la obra poética de Whitman en la sucesión cronológica de los diversos panoramas poéticos. Y es que la recepción favorece la instrumentalización de un concepto que hasta ahora no había sido tenido en cuenta por las diferentes vías de acceso al texto literario: se trata de la introducción de la SENSIBILIDAD o, mejor aún, de los cambios de la sensibilidad del público (entendido el concepto "público" en su sentido más amplio) hacia una obra concreta en los diferentes ámbitos geográficos, literarios y, claro está, cronológicos. Resulta fascinante estipular así una "historia del efecto" según la terminología jaussiana, y analizar con detenimiento la variedad de concreciones de las irradiaciones del texto. Es en este proceso donde la doble naturaleza del horizonte de expectativas que propone Jauss, codificado por una parte y mundano por otra, adquiere su verdadera dimensión y profundidad: en la poesía de Walt Whitman encontramos codificados toda una serie de rasgos tanto poetológicos como estilísticos, que constituyen sus claves poéticas fundamentales; ahora bien, y esto es lo realmente importante, la lectura de esta obra ha variado de forma sustancial con el paso del tiempo y los resultados de la irrupción de la misma en las diferentes tradiciones literarias ha dado lugar a una serie de resultados más que variopinta. Sirva un simple ejemplo para ilustrar nuestro juicio: pocos autores a lo largo de

la historia de la literatura han sido catalogados simultáneamente como "padre de las vanguardias", "padre de la poesía moderna" o "padre del compromiso", tal y como se ha venido diciendo con insistencia del propio Whitman.

Si pensamos en el panorama literario español, la recepción del poeta norteamericano ha pasado asimismo por sucesivos estadios de concreción, marcados por notables cambios de sensibilidad y por la variación del horizonte de expectativas. En nuestro país influye de forma decisiva un factor de orden estrictamente exterior, como es la vertiginosa derivación de la vida política española por los derroteros de la violencia, la injusticia, el desequilibrio social, la falta de libertad y, en última y dolorosa instancia, de la guerra civil. Ya Félix Vodicka, en el estudio al que nos hemos referido a lo largo de la introducción previa, apunta, entre los factores que condicionan de forma radical la modificación de la norma estética, la importancia que cobran los cambios de tipo político. El objeto literario, en cuanto que entra en unas vías de canalización netamente sociales, asume asimismo en su irrupción las condiciones externas que mediatizan al lector en la valoración del mismo, y "tan pronto como una obra queda incluida en nuevos contextos al ser percibida [...] pueden sentirse como estéticamente activas aquellas cualidades de la obra que antes no eran así percibidas, de manera que una valoración positiva puede apoyarse en valoraciones totalmente opuestas".²³ En este sentido, las llamadas al retorno a una poesía más cercana a

²³ VODICKA, F., "La estética de la recepción de las obras literarias", Art.cit., p.61.

los problemas básicos, cotidianos, del Hombre, a la consagración de la poesía a causas de índole social-política, al abandono definitivo de la para algunos ya caduca "torre de marfil",... se empiezan a oír con fuerza en el panorama literario español desde mediados de la década de los años 20. La distancia estética entre el Whitman más "humanizante" y comprometido y las nuevas exigencias estéticas que claman desde nuestro medio literario se acortan así sustancialmente.

De esta forma, abandonada la faceta más rutilantemente futurista del poeta norteamericano, las voces poéticas virarán con decisión hacia la imposición de una nueva norma estética y la consiguiente consagración de una nueva concreción de la obra de Whitman. En última instancia, lo que esta diversificación de concreciones viene a poner de manifiesto es la fuerza vital de una obra que encerraba tan ricas potencialidades de sentido:

"Cuando una obra literaria es valorada positivamente en una situación de norma cambiante, ello significa que posee mayor fuerza y vitalidad que otra cuya eficacia estética se agota con el ocaso de una norma".²⁶

Dos aspectos más queremos recordar antes de proceder al análisis propiamente dicho. Se trata, por una parte, de insistir en el hecho de que nos encontramos ante una obra que, al irrumpir en un ámbito lingüístico que no le es propio, va a ser objeto de diversas traducciones. La circunstancia impuesta por la traducción desde la perspectiva de la estética de la recepción se contempla, como ya hemos señalado anteriormente, como una primera concreción de la obra en cuestión, y es que

²⁶ Ibidem.

el "eco que encuentra una obra en los lectores y críticos de un medio ajeno, es, con frecuencia, muy diferente del eco que consigue en su medio natural, porque también la norma es diferente".²⁷ Un ejemplo perfecto de esta situación sería la primera traducción, en el mundo literario francés, de que fue objeto Walt Whitman por parte de Leon Bazalgette, cuya versión dio lugar a una encendida polémica por quienes acusaban a Bazalgette de ofrecer una visión morigerada y moralizante del poeta norteamericano, más en concreto del tratamiento que recibió su homosexualidad.

La traducción favorece además otro tipo de análisis respecto al momento en que ésta aparece, las razones de su aparición, la importancia de la tirada, la actitud de la crítica ante la publicación de la misma..., la articulación de la obra con la norma estética del momento, en suma.

En segundo lugar, no queremos dejar de hacer referencia a la cuestión de la crítica reproductiva, esto es, la revisión de la actitud de los críticos especializados, termómetro explícito de cómo se recibe una obra en el seno de una norma concreta. Ya Vodicka señalaba la importancia de la figura del crítico, al centrar la incorporación de un objeto literario en un conjunto superior de valores literarios, en la concreción descrita o valorada críticamente.²⁸ Las objeciones que se pueden plantear a este método si pensamos en obras pertenecientes a un periodo clásico son más que obvias. En el caso que nos ocupa, sin embargo, el rastreo de la presencia de juicios so-

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

bre Whitman en las revistas literarias especializadas se ha contemplado como una de las partes más importantes del trabajo, ya que hemos considerado que la perspectiva de la crítica aporta toda una serie de datos que contribuyen a configurar los primeros trazos de lo que se va a constituir como auténtica concreción en la recepción productiva.

La naturaleza intrínseca del análisis que vamos a realizar aquí, la amplitud, a veces excesiva, de los panoramas, ha de influir necesariamente en la acomodación de la metodología a las exigencias impuestas por el propio desarrollo de la cuestión. Resulta indudable, sin embargo, que sólo gracias a los logros teóricos obtenidos desde la plataforma de la estética de la recepción es posible proceder al análisis de cuestiones de índole poetológica a través de la vertebración de los tres elementos del esquema semiótico, emisor-mensaje-receptor. Creemos que la contemplación de los estudios whitmanianos en España adquiere una dimensión radicalmente novedosa al filtrarla por las exigencias metodológicas de la recepción, la cual, al conjugar instancias hasta ahora desdeñadas (sensibilidad estética, cambio de valores literarios, modo de imbricación del nuevo objeto estético en el seno de la norma dada), dota al panorama general whitmaniano de una riqueza y profundidad hasta ahora intuitas pero no desarrolladas de forma sistemática, como es nuestra intención aquí.

2

Principales claves poéticas
en la obra de Walt Whitman

2.1 La poética de Whitman por sí mismo

La poesía de Walt Whitman, radicalmente innovadora en su tiempo, conlleva toda una serie de planteamientos poetológicos asimismo innovadores en el contexto de la poesía contemporánea a él. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que Whitman se adelantó en muchos años a las tendencias que introducirían los simbolismos y las vanguardias y a las exigencias poético-sociales que la compleja situación del periodo de entreguerras lanzó a los intelectuales y artistas del momento. Su ubicación en el centro del cosmos por él creado, su acercamiento vitalista a la realidad circundante, marcaron decididamente el carácter de su obra, que ha sido analizada posteriormente como una poesía comprometida de forma radical con el Hombre, desde una perspectiva humana desconocida hasta entonces.

Han sido muy diversas las posturas de la crítica ante la apabullante obra del escritor norteamericano. Su legado poético ha sido analizado desde frentes muy diferentes entre sí, casi se podría decir que opuestos, y al mismo tiempo complementarios. Es difícil separar al Whitman filósofo del Whitman poeta, al hombre que habla desde el centro del cosmos del hombre que busca y defiende la identidad individual, el "self". Hay un aspecto central e ineludible que concierne tanto a la filosofía como a la obra poética de Whitman: se trata de la importancia que tiene el concepto de **PROGRESO**, el cual podemos entender en un sentido igualmente amplio como **DIALÉCTICA**. En el origen de esta concepción del Universo en clave de progreso

está la dualidad trascendentalista imprimida por el binomio yo/no yo. A partir de aquí, las relaciones del yo con el entorno, ya sea la naturaleza, la ciudad, el resto de los hombres, se reducen a una dialéctica entre el yo y lo que queda fuera de su círculo, aunque se trata de un proceso que parte del yo y que acaba asimismo en él. El poeta deviene demiurgo que crea realidades a partir de la conciencia interior, y ocupa en todo momento un lugar privilegiado respecto a los demás, en cuanto que es un intermediario para alcanzar grados superiores de conocimiento a través de su quehacer poético. Los presupuestos básicos del pensamiento poético de Whitman pasan, de una forma u otra, por esta dialéctica entre los dos polos fragmentados pero complementarios del yo frente a todo lo demás.

2.1.1 La dialéctica desde el yo.

El proceso afecta a la formación del yo, que se va enriqueciendo por una doble vía: reafirmación de la individualidad y comunión con otras individualidades. Afecta igualmente a la creación poética, imprimiéndole un carácter abigarrado, plagado de interminables inventarios, directamente implicada en el proceso genésico de la formación de América, tanto desde el punto de vista externo, es decir, del entorno natural, como desde el punto de vista político, en el nacimiento y afianzamiento de la democracia en Estados Unidos.

"I lead no man to a dinner-table, library,
 But each man and each woman of you I lead upon ^{exchange,}
 a knoll,
 My left hand hooking you round the waist,
 My right hand pointing to landscapes of
 continents and the public road.
 Not I, not any one else can travel that road
 for you,
 You must travel it for yourself".¹

Si bien no nos hallamos ante una declaración de principios filosóficos, Whitman ya manifiesta en estos versos de Song of Myself tres ejes fundamentales de su poesía y su pensamiento:

- a) identidad individual.
- b) amor.
- c) "landscape of continents" o panorama exterior al poeta.

Los dos primeros corresponderían a la órbita exclusiva del hombre; el tercero afecta a la nueva concepción de la naturaleza y al lugar que ocupa el poeta en la misma. La dialéctica entre estos tres elementos está llena de contradicciones y paradojas, entran en un PROCESO PARADOJICO. Whitman se esfuerza en sus ensayos en prosa por superar la contradicción básica existente entre la reafirmación de la individualidad y la disolución del individuo -self- en la masa, en los otros individuos:

"This second principle is individuality, the pride and centripeted isolation of a human being in himself-identity-personalism".²

¹ WHITMAN, Walt, Leaves of Grass, BRADLEY, S. and BLODGETT, H. (eds.), W.W. Norton and Co., New York, 1973, p.83.

² WHITMAN, W., Poetry and Prose, Library of Congress, New York, p.958.

La dialéctica de Whitman, según David Daiches, parte de dos términos, en una línea casi hegeliana: yo frente a no-yo. Otras veces el número de términos llega a tres, como ya hemos visto anteriormente: el yo, los otros, la naturaleza.³ La confrontación entre el yo y los otros se salva a través del amor, que es en sí mismo otra gran paradoja. Por otra parte, la mente receptora se enfrenta a la realidad externa, una realidad muy compleja porque incluye toda una serie de leyes materiales a las que se añade el microcosmos particular de los otros. El proceso adoptado por Whitman en este caso es lo que él denomina "*sensation*", que constituye un método para captar lo externo desde el interior del individuo, de tal manera que lo exterior pasa a ser parte de uno mismo. Es así como el yo del poeta se convierte en un elemento inclusivo de la realidad exterior, cuyos límites se adaptan a los que el poeta establece, dado que en última instancia la esencia de lo exterior es fruto de la actividad observadora y demiúrgica del creador.

¿Cómo se articula el yo frente al resto de los individuos? La relación que el yo whitmaniano establece con el entorno no está basada en una dinámica de castración o represión mutua, sino más bien todo lo contrario. David Daiches enfoca la personalidad real de Whitman a través del microcosmos que, a su vez, consiste en un potencial de identificación con otras personalidades reales y con la naturaleza. El enriquecimiento, por tanto, es mutuo, o debería serlo, de tal manera que cuanto más individuo se es, más se vuelve hacia los otros y mejor

³ VVAA., Walt Whitman, Man-Poet-Philosopher, Library of Congress, Washington, 1955, p.36.

puede identificarse con ellos. Nos hallamos, por consiguiente, ante la creación de una personalidad inclusiva, que reconcilia la oposición entre el yo y el no-yo. Es aquí, como señalábamos antes, donde Whitman entra en la vertiente positiva del romanticismo norteamericano. La carencia, el no-yo, es entendida como el hecho complementario del yo, que aspira a convertirse en una naturaleza completa y totalizante. Esto tiene, además, una clara repercusión de índole socio-política: la relación perfecta del hombre con sus semejantes se consigue a través de la DEMOCRACIA, que se vislumbra como la auténtica reconciliación del hombre con la masa, al mismo tiempo que alienta y promociona la personalidad de todos los individuos.

Donald Pease nos ofrece una clave de interpretación del yo whitmaniano desde un punto de vista diferente. Se trata de la creación de un "intersubject" o intersujeto:

"In a place of fixed identity, he created what might be called an "intersubject", a subjectivity reducible to neither self nor other and not even equivalent to intersubjectivity, but rather a consciousness of the never-ending collocation between self and the other".⁴

Ninguna de las partes implicadas en este diálogo o coloquio, continúa Pease, puede mantenerse en una postura fija, "both must surrender their opinions and change their positions for the sake of finding out the truth about the subject". Pease va mucho más allá todavía al afirmar que la persona de Whitman en Leaves of Grass "is not a separate person but a personification of the "common place" between persons and

⁴ PEASE, D., "Blake, Crane, Whitman and Modernism: A Poetics of Pure Possibility", PMLA, nº96 (1981), p.76.

things".⁵ Su identidad es un punto de confluencia entre personas y cosas, esto es, lo externo acaba confluyendo en su interior, que, por supuesto, no es un todo homogéneo, sino que contiene diversas voces, y será tan sólo la profunda relación entre las diferentes voces lo que constituya la auténtica voz hablante del poeta. Esta "interlocutividad" o "interexpresividad" de la poesía condicionó vivamente la forma de sus poemas y marcó un estilo nuevo y arrebatado, en ocasiones en el límite de lo excesivo.

El preciso perfil que Whitman realiza del nuevo yo no deja de recordar el héroe de una nueva épica. Podría decirse que Whitman redefinió la épica en términos de sus propias necesidades. Su postura ante lo épico parte del concepto de Tocqueville respecto a la literatura norteamericana: en un estado democrático el individuo adquiere una nueva posición, el individuo y la política no son ya mundos separados, sino que están interrelacionados.

James E. Miller Jr. ha establecido con agudeza las nuevas coordenadas de la épica según Walt Whitman:

- 1) **FORMA:** forma libre, estructura abierta, estilo familiar.
- 2) **ACCION:** la nueva épica enfatiza la acción interior frente a la exterior, enfatiza la dimensión humana.
- 3) **PERSONAJE:** el personaje ya no es un héroe tradicional, creado a partir de un mito o una leyenda de trasfondo histórico. Ahora surge a partir del propio poeta, que representa al hombre de su tiempo.

⁵ Ibidem. p.76.

- 4) **TIEMPO:** en la épica clásica el tiempo es mítico, sagrado y antiguo; en la épica de Whitman impera el presente, el aquí, el ahora, el presente justifica el pasado y el futuro.
- 5) **TEMA:** los mitos antiguos eran aceptados y justificados por el destino y los dioses. En la nueva épica los mitos están sometidos a crítica y revisión.⁶

Sin embargo la innovación más importante que Whitman introduce en su recreación del concepto de épica es la colocación del yo en el centro. La nueva sociedad necesita un nuevo héroe y ese lugar es ocupado por el yo del poeta, que debe responder con responsabilidad a las necesidades del momento. La formación definitiva y la reafirmación de un gran país como es la América del siglo XIX necesita de una confrontación épica que dé cuerpo y aúne las aspiraciones del pueblo. No se trata de involucrarse en una confrontación bélica -de la que, por otra parte, tampoco pudieron librarse-, sino que apela a una especie de épica interna al individuo e interna a la estructuración del país. La nación se halla en estos momentos en un proceso de evolución definitivo, necesita además un héroe, entendido ahora como el ciudadano responsable ante el proceso interno de su patria. Cabe deducir, por tanto, que en la concepción de Whitman, América y el individuo se articulan a través de un proceso épico interno que nada tiene que ver con la épica elitista de la sociedad medieval europea. Es de aquí de donde emana la tensión entre lo épico y lo lírico en Leaves

⁶ MILLER, J.E.Jr., The American Quest for a Supreme Fiction, The University of Chicago Press, 1979, pp.34-36.

of Grass. El poeta oscila a lo largo de la obra entre los dos polos, sin que sea posible deslindarlos claramente. La actitud épica ante la vida debe pasar por el compromiso abierto con el país; el ciudadano norteamericano, en dialéctica abierta con su cuerpo, con los demás hombres y con la naturaleza barroca que lo rodea, entra en el proceso de carácter nacional en el que el yo y el no-yo se complementan en aras de la construcción de un futuro optimista y justo para todos.

La postura épica del poeta pasa además por la asunción de su función profética en el seno de la renovada sociedad. El yo y el no-yo encarnan, en última instancia, al nuevo héroe épico, cuya misión consiste en forzar el compromiso de gestación de una civilización desde unas exigencias más humanas. Las coordenadas temporales de la épica whitmaniana son asimismo muy personales: no se trata ya de cantar las excelencias de un pasado histórico más o menos glorioso, sino de avanzar hacia la plenitud del futuro. El presente, según Whitman, justifica el pasado y el futuro, pero se proyecta indefectiblemente hacia el futuro. Se trata, por tanto, de una épica no perfecta, no realizada, en la que el individuo de la calle, y el poeta menos que nadie, no puede rechazar el papel protagonista que las nuevas circunstancias históricas exigen de él.

Las exigencias de compromiso personal que Whitman proyecta en su concepto de épica tienen mucho que ver con la futura estructuración de la poesía social o comprometida del siglo XX en los términos de una neoépica. Efectivamente, la poesía comprometida surgirá en delicados momentos de desgarramiento social o político que se ven acompañados por una radicalización

en la conciencia patriótica de los intelectuales y artistas. La función vática o profética del escritor cobra en estos momentos cruciales una importancia especial, dado que es él quien debe encarnar la ardua labor de agitar las conciencias adormecidas y promover la lucha activa por unos ideales que aseguren el bien común. En esta literatura o poesía de tono comprometido no se respeta la autoridad del pasado si no es para espolear la pasividad social con la muestra de momentos más felices a los que se debe tender de nuevo. Los esfuerzos se cifran en la consecución de un futuro libre de las restricciones ideológicas o políticas del presente concreto en que se sitúan el sujeto creador y el sujeto receptor del fenómeno estético. Es precisamente esta faceta profética y comprometida de Whitman una de las que experimenta una concreción más rica y compleja en los escritores de nuestra primera posguerra, quienes no dudaron en asumir el papel de voz de la conciencia y espuela de la injusticia en que se vio sometido nuestro país en esa dolorosa época de su historia reciente.

2.1.2 El yo en el proceso interno de la democracia.

Como ya se ha apuntado en el apartado anterior, la democracia constituye la bisagra que permite la convivencia armónica del yo en la masa al superar la contradicción latente entre cada individualidad y las demás individualidades que la rodean. La democracia es para Whitman un bien indispensable e

insustituible, el único capaz de establecer la armonía entre el hombre y el medio. No se trata, sin embargo, de un bien gratuito, el estado democrático pleno debe seguir una serie de etapas que Whitman señala muy específicamente en su ensayo

Democratic Vistas:

- 1) formación de un estado de derecho, declaración de independencia, implantación de leyes democráticas...
- 2) necesidad de dirigirse hacia la prosperidad material, hacia la invención de nuevas tecnologías...
- 3) nacimiento de una nueva raza de hombres y mujeres que dé lugar a una nueva y rica civilización.

La democracia se presenta como al única alternativa válida para solucionar las exigencias políticas, sociales y culturales del hombre moderno. Y es que la democracia no sólo se constituye en mero sistema de gobierno, sino que es la energía, la potencialidad de crear un arte propio, nuevas escuelas, una nueva teología... que desplazarán a todo lo existente. Si el pasado fue el tiempo del feudalismo, el futuro es el de la democracia, que debe forjarse a partir de una toma de postura ferviente en el presente. La consecución de la democracia se enmarca dentro de los márgenes de la comunidad, pero pasa por la participación individual en aras del bien común. El individuo se realizará plenamente tan sólo en el mapa trazado por un sistema democrático. El mensaje de Whitman en este sentido no deja lugar a dudas, es una llamada urgente a la toma de conciencia, a la actuación decidida en la vida política sin eludir la responsabilidad personal:

"As for you, I advise to enter more strongly yet into politics. I advise every young man to do so.

Always inform yourself; always do the best you can; always vote. Disengage you from parties (...) but steadily hold yourself judge and master over all of them".⁷

El propósito último de la democracia se alza como un tótem mágico entre la vida pública y privada del pueblo norteamericano. La auténtica democracia no es posible sin la participación rotunda del ciudadano en la realidad circundante que le concierne tanto en relación a los demás individuos cuanto en su adaptación al medio político:

"The purpose of Democracy [...] is, through many transmigrations, and amid endless ridicules, arguments, and ostensible failures, to illustrate, at all hazards, this doctrine or theory that man, properly train'd in sanest, highest freedom, may and must become a law, and series of love, unto himself, surrounding and providing for, not only his personal control, but all his relations to other individuals, and to the State".⁸

El discurso de Whitman sobre la democracia es mucho más que un discurso, es una arenga apasionada y desbordante. Ve en ella la posibilidad de que el individuo se reconcilie consigo mismo y a partir de ahí se reconcilie también con la naturaleza y con sus semejantes, con los otros, con la alteridad, con el no-yo. Decir democracia es decir libertad e igualdad, y Whitman lo siente desde lo más profundo de sí mismo, con una cierta ingenuidad incluso.

La crítica ha venido considerando tres ensayos de Whitman como el resumen de su credo poético. Se trata del prólogo a la edición de Leaves of Grass perteneciente al año 1855, del ensayo titulado Democratic Vistas, del que ya nos hemos hecho

⁷ WHITMAN, W., Poetry and Prose. Op.cit., p.966.

⁸ Ibidem, p.942.

eco aquí, correspondiente al año 1871, y de A Backward Glance O'er Travel'd Roads, del año 1888. El tratamiento que Whitman da al concepto de democracia va madurando con el paso de los años, ya que su trayectoria vital va unida a la génesis y desarrollo de la democracia norteamericana. Su postura en 1855 rezuma ingenuidad en las potencialidades ilimitadas del pueblo norteamericano. Ya en estos momentos la figura del poeta está perfectamente configurada por lo que respecta a su función social, política y cultural, encaminada a la creación de una nueva América. El análisis de la función del poeta y la poesía lo dejamos, sin embargo, para más adelante. Su obsesión por establecer la ineludible e imperiosa necesidad de instaurar una sólida democracia en su país con la ayuda de todos es más patente en los ensayos posteriores. Así, en Democratic Vistas el poeta cuaja todas sus apreciaciones sobre lo que la democracia supone de cara al futuro. Lo que es más, la democracia es la única llave capaz de abrir la puerta del futuro, como ya hemos señalado más arriba. Whitman no pudo eludir, sin embargo, la constatación de una realidad muy diferente a la imagen idílica que él se había trazado del sistema democrático. Muy pronto empezaron a hacerse evidentes los vicios de un sistema obeso y corrupto, lejos de las utopías políticas de Whitman. No por ello dejó el poeta de espolear los ánimos de su pueblo ante la decadencia moral de una nación tan joven. Repasa con ojo implacable los puntos flacos donde la degeneración se hace notar con especial virulencia: alude así a las clases que manejan los negocios, a los servicios sociales que ofrece la burocracia...:

"What penetrating eye does not see through the mask? The spectacle is appalling [...] I say that our New World democracy, however great a success in uplifting the masses out of their sloughs, in materialistic developments, products and in a certain highly-deceptive superficial popular intellectuality, is so far, an almost complete failure in its social aspects, and in really grand religious, moral, literary and esthetic results".⁹

El ánimo del poeta no flaquea ante el triste espectáculo de la política norteamericana; se apoya firmemente en la convicción de que tras la palabra "democracia" se esconde aún un mundo inexplorado y terriblemente feraz. La democracia existe como la baza del futuro, sus frutos están todavía por llegar, "it is a great word, whose history, I suppose, remains unwritten, because that history has yet to be enacted".¹⁰

El tercer presupuesto básico de la democracia, el surgimiento de una nueva raza de hombres superiores, de escritores y artistas, tampoco ha visto la luz y siguen triunfando los valores importados de la vieja Europa, que, por otra parte, sigue anclada en unos valores tradicionales que América debe desarraigar:

"America has yet morally and artistically originated nothing. She seems singularly unaware that the models of persons, books, manners, etc, appropriate former conditions and for European lands, are but exiles and exotics here".¹¹

La mirada atrás que Whitman realiza al final de su trayectoria poética, plasmada en el ensayo A Backward Glance O'er Travel'd Roads, sigue habitando en los límites de la esperanza respecto a un futuro más brillante para la ansiada democracia.

⁹ Ibidem, pp.937-938.

¹⁰ Ibidem, p.960.

¹¹ Ibidem, p.961.

La pérdida de posiciones, de puntos de avance, es inviable, el proceso debe continuar porque no hay nada capaz de empañar su fuerza interior. Frente a la decepción se alza, con la nitidez que sólo poseen los triunfadores, la realidad de la auténtica democracia:

"Democracy has been so retarded and jeopardized by powerful personalities, that its first instincts are fain to clip, conform, bring in stragglers, and reduce everything to a dead level [...] But that forms are appearance only; the reality is quite different. The new influences, upon the whole, are surely preparing the way for grander individualities than ever. To-day and here personal force is behind everything, just the same".¹²

La gran aportación de Whitman al concepto de democracia pasa por la recuperación apasionada de la figura del individuo, que ya no vive para el estado ni es sometido por éste. El ciudadano crece humanamente protegido por un sistema igualitario y, por encima de todo, equitativo. Walt Whitman, el incontestable cantor de América, muestra también una faz más oscura, a la que nos acabamos de referir. El poeta de Manhattan desmaterializó el concepto de "América" y se aferró sólo a su espíritu para evitar el desengaño, se refugió en el espíritu salvaje y puro que nacía de la naturaleza norteamericana e inundaba a sus ciudadanos. Robert Asselineau cifra la visión whitmaniana de América en términos hegelianos: de la América de sus sueños y de la anti-América que lo rodea sólo cabe esperar el surgimiento definitivo de la super-América:

"He instinctively belived in Hegelian dialectics, and this class between the America of his dreams and the anti-America of his experience resulted only in the vision of a super-America whose coming he prophesied throughout Leave of Grass. On the disappointing and

¹² Ibidem, p.668.

imperfect America of the present he superimposed the perfect America of the future".¹³

La innovación fundamental de Whitman es la estrecha vinculación que establece entre el individuo, la sociedad en la que vive y que debe contribuir a construir, y el tono épico que rodea este binomio individuo-patria. La edificación de un coloso no es ya la función de un héroe aislado, sino de toda una comunidad formada a partir de la comunión de múltiples individualidades. Todo esto queda circunscrito, en última instancia, al proceso dialéctico que conduce a la construcción del país utópico de puro perfecto que concibe Whitman.

2.1.3 Las premisas poéticas del canto al "yo mismo".

El concepto que Whitman tiene del carácter y la función de la poesía o fenómeno poético es complejísimo. Hay que partir de la premisa de que Whitman ve en la poesía mucho más que belleza o afán esteticista. La poesía existe en parte en función de la solidificación de la democracia, se erige a través de unos nuevos valores éticos que deforman o conforman los valores estéticos desde una postura radicalmente distinta a la planteada hasta entonces. Whitman se encuentra inmerso en un cosmos que él vive o percibe como PROCESO, el proceso de la formación de un país y una raza nuevos. La poesía, sometida a la tensión de lo genesíaco, se adapta a la dinámica procesual

¹³ ASSELINEAU, R., The Transcendentalist Constant in American Literature, New York University Press, 1980, p.80.

y esto le imprime un carácter específico y absolutamente personal respecto a la lírica imperante en el momento.

¿Qué entiende Whitman por poesía? Su concepción de la poesía pasa, obviamente, por su posición ante y en el mundo. El poeta, comprometido ideológicamente -no hay que olvidar que al hablar aquí de compromiso no estamos utilizando los términos consolidados en el siglo XX, sino que nos referimos a una concepción más amplia del compromiso humano con el hermano, con el semejante-, se vale de la poesía para expresar su arrobamiento ante lo que le rodea y para conmover la conciencia de los conciudadanos ante la riqueza latente en su joven y vigoroso país. La poesía, más que un arma, es toda una ética, y este sentido ético se agudiza cuando Whitman declara en sus ensayos en prosa que la poesía es la religión que aguarda a la nueva época que se está gestando:

"View'd, today, from a point of view sufficiently over-arching, the problem of humanity all over the civilized world is social and religious, and is to be finally met and treated by literature. The priest departs, the divine literature comes. Never was anything more wanted than, to-day, and here in the States, the poet of the modern is wanted, or the great literaaature of the modern [...] Above all previous lands, a great original literature is surely to become the justification and reliance, (in some respects the sole reliance) of American democracy".¹⁴

La literatura debe estar en conexión directa con el individuo, con su receptor. El gran fallo del fenómeno poético es caer en la descononexión con el hombre, con el hermano. El poder de la literatura radica en la capacidad de moldear y reeducar el espíritu de los individuos:

"The literature, songs, esthetics, etc., of a coun-

¹⁴ WHITMAN, W., Poetry and Prose, Op.cit., pp.932-933.

try are of importance principally because they furnish the materials and suggestions of personality for the women and men of the country, and enforce them in a thousand effective ways".¹⁵

La actitud didáctico-comprometida que Whitman muestra respecto a su poesía trae un aire radicalmente nuevo al mundo poético del momento y sus planteamientos no cayeron en saco roto, ya que serán recuperados años más tarde por los poetas hispanoamericanos y europeos, los cuales las adaptaron a las necesidades estético-políticas del momento, como gran parte de la crítica no duda en defender. La poesía debe aspirar a obtener eco en la realidad social en la que se introduce, ya que el fenómeno poético no es un fin en sí mismo, sino el PRINCIPIO de todo un proyecto de cambio y avance, tanto en el ámbito de lo social colectivo como en el de lo personal individual. En este sentido, la poesía viene a ser la gran solución aportada por el poeta a los defectos que encuentra en la gestación o proceso de la democracia:

"America demands a poetry that is bold, modern, and all-surrounding and kosmical, as she is herself. It must in no respect ignore science or the modern, but inspire itself with the science or the modern, but inspire itself with the science and modern. It must bend its vision toward the future, more than the past [...] Long enough have the People been listening to poems in which common humanity, deferential, bends low, humiliated, acknowledging superiors. But America listens to no such poems. Erect, inflated, and fully self-steeming be the chant; and then America will listen with pleased ears".¹⁶

La poesía de Whitman roza continuamente las aspiraciones de la épica tradicional, pero las supera, ya que su canto, como ya quedó analizado en el capítulo anterior, no apela a la

¹⁵ Ibidem, pp.958-959.

¹⁶ Ibidem, p.979-980.

revisión y recuperación del pasado, sino que se proyecta ambiciosamente hacia un futuro más humano. El propio poeta hace gala de una orgullosa conciencia de superación de los modelos antiguos; desde Yudishtura hasta el "moderno" Fausto, pasando por Aquiles, Ulises, el Cid, Arturo y sus caballeros, Sigfrido, Rolando, don Quijote o Hamlet, por citar tan sólo a los más representativos, todos son sobrepasados por el nuevo hombre al que Whitman dirige y dedica su canto.

Respecto a la función y entidad del poeta, las innovaciones de Whitman resultan muy importantes. Ya hemos señalado anteriormente que la poesía está llamada a cumplir el papel de la religión, consecuentemente el poeta ocupará el lugar del sacerdote o profeta. En el prólogo a la edición de 1855 de Leaves of Grass, la concepción de los poetas está claramente delimitada:

"Of all mankind the poet is the equable man. Not in him but off from him things are grotesque or eccentric or fail their sanity. Nothing out of its place is good and nothing in its place is bad. He bestows on every object or quality its fit proportions neither more or less. He is the arbiter of de diverse and is the key. He is the equalizer of his age and land... he supplies what ants supplying and checks what wants checking".¹⁷

El poeta encarna todos los valores espirituales de la sociedad democrática que se está gestando y su entidad moral lo sitúa en una perspectiva privilegiada respecto al resto de los hombres. La gran diferencia que lo separa de los demás es que él puede VER, y esta capacidad le abre las llaves tanto del futuro como del interior de las personas. El poeta es el SEER:

¹⁷ Ibidem.

"As he sees the farthest he has the most faith [...] He sees eternity less like a play with a prologue and denouement... he sees eternity in men and women".¹⁸

Su mirada alcanza cotas demiúrgicas al transformar su objeto en algo digno de sumarse a la grandiosa corriente de vida universal, al proceso de gestación de la nueva sociedad. El poeta, además, articula la diferencia entre el pasado y el futuro a través de su presente dinámico. Ya no nos encontramos con el poeta cantor de las excelencias del pasado, la gesta de Whitman parte del pasado pero lo proyecta en el futuro porque todo se justifica tan sólo en función del final del proceso, nada tendría sentido sin la esperanza, que en Whitman es casi siempre absoluta seguridad, de alcanzar la perfección:

"Past and present and future are not disjointed but joined. The greatest poet forms the consistence of what is to be from what it has been and is. He drags the dead out of their coffins and stands them again on their feet... he says to the past, Rise and walk before me that I may realize you. He learns the lesson... he places himself where the future becomes present".¹⁹

El poeta, sin embargo, no trata de marcar las diferencias respecto al resto de los hombres, se trata tan sólo de llevar al hermano a su posición privilegiada, ya que con la nueva óptica entrará de lleno en el proceso de la plena América, "the message of great poets to each man and woman are, Come to us on equal terms, Only then can you understand us, We are not better than you".²⁰ El poeta es en sí mismo un COSMOS, o mejor, un MICROCOSMOS. Su absorción febril de la naturaleza y

¹⁸ Ibidem, p.9.

¹⁹ Ibidem, p.13.

²⁰ Ibidem, p.14.

del espíritu norteamericano le lleva a enfrentarse al mundo tal y como es, aceptando, si bien de forma dolorosa a veces, las limitaciones de un proceso que él quisiera ver vertiginoso. En la labor social del poeta por la asunción de un papel profético estamos ante el bardo del siglo XIX. El bardo ofrece gratuitamente el torrente de su espíritu y espera que su pueblo lo acoja. El poeta debe adoptar a partir de ahora una postura radicalmente distinta a lo que ha sido hasta la aparición de Whitman; éste no concibe ya al creador ensimismado en su hermetismo, el poeta es un igual y sólo se diferencia por la profunda conciencia de su cosmicidad y el compromiso contraído con la misma.

Las funciones proféticas del poeta se desprenden fácilmente de lo planteado hasta ahora: el poeta ve más lejos porque tiene fe y su visión abarca la eternidad a través de hombres y mujeres. Se trata, además, de un ser PRESCIENTE que corporeiza en sí mismo lo que es y lo que va a ser, más exactamente, lo que va a ser a través de lo que es. El poeta supera la vulgaridad de los objetos al posar su mirada en ellos, su voz no es ya una voz átona, encarna, y nunca mejor dicho, todo un discurso oracular que indicará el camino a seguir entre la realidad y el alma.

La actitud de Whitman ante el poeta y la poesía no deja de resultar un tanto ingenua. La ilusión causada por la visión de una naturaleza barroca de puro plena inunda su concepción del espíritu y de la materia. Nos hemos referido más arriba al proceso de desilusión que empaña la actitud optimista de Whitman a medida que pasa el tiempo y contempla el incumplimiento

de sus esperanzas. El salto entre el prólogo a la primera edición de Leaves of Grass y los ensayos teóricos posteriores es más que evidente. Whitman llegará a reclamar en ellos el surgimiento de una auténtica estirpe de poetas-profetas, de hordas de bardos que ayuden a los hombres a avazar hacia el ideal democrático. Así, en A Backward Glance O'er Travel'd Roads, que pertenece a los últimos años de la vida creativa del autor, un cierto escepticismo, atemperado por la siempre presente esperanza, se filtra a través de sus palabras. Las ardientes declaraciones de Whitman en su juventud aparecen ahora muy matizadas por la experiencia y por la constatación de la dificultad de acercarse al futuro que él había pronosticado:

"Let me not dare, here or anywhere, for my own purposes, or any purposes, to attempt a definition of Poetry, nor answer the question what it is. Like Religion, Love, Nature, while those terms are indispensable, and we all give a sufficiently accurate meaning to them, in my opinion no definition that has been ever made sufficiently encloses the name Poetry."

Hemos seguido aquí el perfil de la postura poética de Whitman -¿acaso deberíamos decir impostura?- a través de sus propias reflexiones en prosa, repartidas a lo largo de toda su vida. El cambio experimentado en la óptica del poeta es obvio. No hay que olvidar tampoco el peso que en la conformación de sus ideas respecto a la identidad del poeta, su situación en el mundo, el papel de la poesía en la sociedad moderna (cuyo proceso desacralizador interno necesita de la fuerza de una poesía vática, profética... que arrope las necesidades de inmortalidad del hombre) tienen las teorías de Emerson. Whitman vino a encarnar la figura del poeta que Emerson estaba recla-

mando para cubrir las necesidades de los nuevos tiempos. Es evidente que la genialidad de Whitman le permitió superar con creces las expectativas de Emerson de tal manera que imprimió un sello absolutamente personal a las teorías que retomó y forjó a su medida. No podemos dejar de hacernos eco de un fenómeno que resulta cuando menos curioso: se trata de la constatación de la ausencia de una conciencia de fracaso o desilusión desde la propia obra de Whitman. En ningún momento deja traslucir el poeta norteamericano los momentos de escepticismo en que lo sume la comprobación de la degeneración extendida en los diversos estratos de la vida pública y privada del país. Tampoco encontramos en su obra en verso una reflexión teórica sobre el éxito o fracaso de sus intentos de acceder al hombre de la calle, al ámbito de lo cotidiano. Es tan fuerte en Whitman la conciencia de la superioridad de lo poético, de la necesidad que el hombre de la calle tiene de la poesía como instrumento de progreso y evolución, que no le consta la dificultad real de entrar a formar parte de la inquietud ideológica del ciudadano de a pie. Walt Whitman despliega en su obra en verso un grandioso sistema de evolución que muestra ilusionado al resto de los hombres. Dado que no se siente sustancialmente diferente a ellos, no surge en él la reflexión sobre la limitación innegable de la poesía, incluso de la literatura, a la hora de forzar convulsiones sociales, políticas o ideológicas.

2.1.4 En busca de un nuevo lenguaje.

La postura de Whitman respecto a la lengua inglesa se explicita en repetidas ocasiones a lo largo de sus ensayos en prosa. El poeta es plenamente consciente del espíritu genuino que atesora su país; se trata de contraponer el Viejo Mundo, representado por una Europa cargada de vicios secularmente forjados y "cultivados", con el Nuevo Mundo, la joven América. En este Nuevo Mundo, en el que hay que hacer fructificar la semilla del humanismo desinteresado, el afán democratizante y la comunión con el otro desde la perspectiva más cósmica imaginable, se debe adquirir un nuevo lenguaje. La actitud es absolutamente coherente en este punto: la génesis de una nueva cultura, de una civilización renovada desde la raíz, como es, en última instancia, la aspiración de Whitman, debe pasar de manera forzosa por el establecimiento de una nueva concepción del fenómeno lingüístico, dado que el lenguaje va indisolublemente unido a una concreción de la parcelación de la realidad.

En la declaración de principios que constituye el prólogo a Leaves of Grass de 1855, Whitman centra las características del destinatario de su mensaje poético y de forma indirecta viene a plantear unas exigencias nuevas del lenguaje en que debe ser cifrado :

"The genius of the United States is not the best or most in its executives or legislatures, nor in its ambassadors or authors or colleges or churches or parlors, nor even in its newspapers or inventors... but always most in the common people".²¹

Si Whitman piensa en la gente de la calle como receptora

²¹ Ibidem, pp.5-6.

inmediata de su obra, esta inclinación debe condicionar también la utilización de una lengua coloquial a través de un profundo proceso de poetización. Así, en su ensayo Slang in America²² reivindica el derecho a utilizar la lengua, o mejor, las peculiaridades lingüísticas que su país ha generado respecto a la herencia del Nuevo Mundo. En el "slang" encuentra el poeta el elemento germinal y primigenio de la fuerza vital de una lengua y es asimismo un elemento clave "to escape from bald literalism, and express itself illimitable (...). Slang, too, is the wholesome fermentation of eructation of those processes eternally active in language".²³ Frente a la postura exquisitamente purista y culturizante, que rechaza la lengua coloquial, el poeta reivindica la calidad seminal de la misma, génesis original de lo que después se ha fosilizado como lengua culta o literaria. Whitman siente la vibración del "slang" entre la gente de la calle y entre los diversos estados de la Unión. Las diferencias dialectales que observa en los diferentes usos de la lengua inglesa en el territorio norteamericano es una prueba fehaciente más del rico abanico que da colorido y exclusividad a un espíritu norteamericano único. El poeta no deja de espolear la conciencia universitaria por el descuido al que ha sometido a la lengua coloquial, que se ha contemplado como una desviación punible de la lengua culta. Recupera el fino y agudo humor que late en la lengua del hombre de la calle, "then the wit -the rich flashes of humor and genius and poetry- darting out often from a gang of laborers, rail-road

²² Ibidem. pp.1165-1170.

²³ Ibidem. pp.1165-1166.

men, miners, drivers of boatmen! (...) You get more real fun from half an hour with them than from the books of all "the American humorists".²⁴

Muy en consonancia con la concepción orgánica del mundo, nos sorprende Whitman con una concepción corporeizada del lenguaje, que viene a ser un todo constituido por muy diferentes miembros dotados de vida propia y cuajados de facetas fascinantes, "and slang not only brings the first feeders of it, but is afterwards the start of fancy, imagination and humor, breathing into its nostrils the breath of life".²⁵

La hipnotización que el lenguaje provoca en Whitman halla también su eco en el campo semántico de la modernidad, por la cual el poeta sintió siempre algo más que simple interés. La introducción de vocablos referentes a la ferviente actividad industrial de la época que le tocó vivir ha venido siendo considerada tradicionalmente como un antecedente obvio de algunos de los más recalcitrantes postulados de los futuristas europeos, como ya analizaremos más adelante. La inmersión sin reservas en el proceso evolutivo americano conlleva la nunca ocultada fascinación por los fulgurantes avances de la técnica y de la ciencia, por el rápido acercamiento a la gran meta que se llama PROGRESO, que se llama FUTURO. El fervor de Whitman por la velocidad, la diferente visión del mundo que aporta la visión rápida de los objetos estáticos desde un vehículo en movimiento que el poeta canta entusiasmado, inaugura una tradición que culminará, como ya hemos dicho, con las vanguardias

²⁴ Ibidem, pp.1170.

²⁵ Ibidem.

européas. Es en este aspecto donde se pone de manifiesto de forma contundente uno de los más interesantes esfuerzos renovadores de Whitman, que introdujo en el poema elementos de la vida cotidiana, del trabajo, de las innovaciones de la ciencia, absolutamente desconocidos en el ámbito literario hasta entonces. Lo realmente fascinante, sin embargo, no es tan sólo la mera incursión física en el poema, sino la relación que el poeta establece con estos símbolos de la modernidad, la SENSACION que le producen pasa a ser lo más importante, superando de esta manera el descriptivismo típico del siglo XVIII y enfilando el fenómeno poético hacia el especial concretismo objetualista que alcanzará su mejor expresión en la poesía del siglo XX. Y es que el significado no es algo exterior a las palabras, sino el proceso interno de las mismas, de igual manera que el movimiento no es algo ajeno a la esencia del mundo, sino más bien lo que lo justifica y lo conduce hacia el futuro. Charles Feidelson en su estudio sobre la génesis del simbolismo norteamericano, realiza una serie de puntualizaciones acerca de la relación entre el lenguaje -las palabras- y la razón, que vienen a corroborar todo lo hasta aquí expuesto. Según Feidelson, para Whitman el lenguaje no tiene nada que ver con lo que aparece reflejado en los diccionarios, su riqueza va mucho más allá, superando las apariencias externas de la lengua y apelando al espíritu intrínseco, y por ello más puro, de las palabras:

"Puesto que Whitman interpreta el significado como una actividad de las palabras y no como una acepción exterior adherida a ellas, el lenguaje, junto con el yo y el mundo material, resulta un proceso, el fluir del torrente. "Quien utiliza perfectamente las palabras utiliza las cosas", en tanto que es al mismo

tiempo las palabras y las cosas".²⁶

A partir de la especial actitud que Whitman presenta ante el lenguaje, se abre la puerta a toda una serie de divagaciones que vamos a plantear a continuación. El carácter aperturista del bardo norteamericano respecto a la lengua coloquial es una consecuencia clara de su pasión por el ser humano en cuanto naturaleza humana. El lenguaje es el vehículo que conecta al hombre con el mundo que le rodea, y éste se estructura tan sólo a través de los esquemas que el individuo utiliza para enfrentarse a la realidad. No es esta la ocasión de proceder a comentar el poder demostrado por el lenguaje, en diversos momentos de crucialidad histórica, en el tratamiento manipulador de las masas, ni de analizar los grados de recepción del universo a través de los diferentes grados de sofisticación del lenguaje de cada individuo. Sí que nos interesa, por el contrario, apelar al compromiso latente que subyace a los planteamientos poetológicos de Whitman. La aceptación y recreación poética de la lengua de la calle implica un acercamiento franco y consciente al mundo del otro, a la esfera del hermano, en el más amplio sentido de la palabra "hermano". Podríamos decir, parafraseando lo que Blas de Otero nos diría un siglo después, que Whitman está con "la inmensa mayoría". Este compromiso whitmaniano con la lengua coloquial y con el cosmos cotidiano del hombre de la calle es una de las premisas más interesantes del poeta norteamericano que recogerá la poesía europea, en genereal, y la española en particular, en el

²⁶ FEIDELSON, Ch., El simbolismo y la literatura norteamericana, Op.cit., p.33.

siglo XX. En el panorama español, además, la reivindicación de una poesía cercana a las necesidades vitales del hombre de la calle, de un lenguaje accesible a todos y, por si fuera poco, puesto al servicio de una causa social-política, adquiere un relieve especial si tenemos en cuenta que este momento es prácticamente coetáneo de los más rutilantes resultados de la poesía pura, hermética, esteticista en el más alto grado, que en nuestro país cultivan los poetas del grupo del 27. No podemos perder de vista que Whitman imprime a la poesía un giro de 180 grados al abrir las puertas del poema a lo cotidiano, empezando por el propio lenguaje, abonando así lo que será una tendencia general de la poesía europea de entreguerras, y es que en ninguna etapa anterior de la historia de la literatura se había apostado con tanta convicción y claridad por un nuevo lenguaje literario y por la consideración de nuevos objetos poetizables como lo hizo Walt Whitman. Su obra es un punto de referencia indudable en toda la poesía occidental posterior, como veremos más adelante.

Dejando a un lado la revitalización del lenguaje literario realizada por Walt Whitman a través de la inclusión de elementos hasta entonces no susceptibles de entrar a formar parte de los diversos fenómenos artísticos o estéticos, llegamos a otro aspecto no menos interesante de su poesía: ¿cómo concibe el poeta el lenguaje dentro del poema?, ¿qué peso concede al mismo en la estructuración de sus composiciones concretas?. El propio autor establece los términos a través de sus ensayos en prosa. La postura que se trasluce en el prólogo de 1855 no deja lugar a dudas: la premisa inicial pasa por una

obligada simplicidad:

"The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters is simpllicity. Nothing is better than simplicity...".²⁷

Es sin embargo en el ensayo A Backward Glance O'er Travel'd Roads, perteneciente a la última etapa existencial y productiva del poeta, donde éste recapacita muy profundamente sobre el lenguaje y la poesía, en el plano de lo estrictamente poetológico y literario. El carácter primario que Whitman encuentra en el lenguaje poético es su EXPERIMENTALIDAD. Si el país se halla inmerso en un proceso turbulento, en una realidad profunda y cambiante, el lenguaje, fiel reflejo y parcelador simultáneo de la misma, no puede permanecer al margen. El poeta se crece en la consciencia de que está inaugurando un nuevo lenguaje que se amolda a las camaleónicas circunstancias de Norteamérica, y el lenguaje debe aportar su capacidad experimental para sugerir un nuevo modelo de vida, de sociedad, de relaciones humanas:

"Behind all else that can be said, I consider "Leaves of Grass" and its theory experimental -as, in the deepest sense, I consider one American republic itself to be, with its theory".²⁸

El poeta busca la articulación de su yo en el proceso a través de su obra poética. De esta manera los resultados obtenidos con Leaves of Grass, cuidadosamente calculados desde el momento su gestación:

"This was a feeling or ambition to articulate and faithfully express in literary or poetic form, and uncompromisingly, my own physical, emotional, moral, intellectual and aesthetic Personality, in the midst

²⁷ Ibidem. p.13.

²⁸ Ibidem. p. 657.

of, and tallying, the momentous spirit and facts of its immediate days, and of current America. "Leaves of Grass" [...] in the midst of all, (it) gives one man's -the author's- identity ardors, observations, faiths and thoughts".²⁹

Leaves of Grass constituye el reflejo poético perfecto de la personalidad apasionada de su autor. El poeta no puede permanecer ajeno a la vida, en el más amplio sentido de la palabra, y este compromiso ético profundo pasa por la maduración de una nueva actitud ante el fenómeno lingüístico. Lo que en Whitman resulta realmente innovador es la nueva perspectiva ante el proceso de la comunicación, reivindicando para sí y para su poesía la lengua específica del hombre de la calle. Espíritu, materia, progreso, naturaleza como un todo orgánico... y, por supuesto, lenguaje, son elementos parciales que en estructura polifónica contribuyen a la gestación de un órgano superior, que no es otra cosa que un mundo nuevo. La idea de progreso, tanto a nivel interno, en cuanto proceso dialéctico que afecta a los elementos y sus correspondientes anti-elementos, como a nivel externo, en cuanto proceso cuantificable en una nómina de avances físicos, materiales, actúa como referencia axial a lo largo de toda la producción poética e ideológica de Whitman, y el lenguaje no constituye una excepción por lo que a este planteamiento previo se refiere. Lo que en el contexto de la literatura norteamericana adquiere una relevancia específica, un sentido propio dentro del panorama poético y cultural de Estados Unidos, pierde el sentido total al extrapolarlo al contexto europeo. Así, el afán de Whitman por hacer de su obra un todo que gira en torno a un objetivo

²⁹ Ibidem, p.658

concreto, el proceso democrático de su país hacia el establecimiento de una nueva civilización, queda reducido a aspectos más parciales que cada medio literario adaptará a sus propias necesidades. Por lo que al tratamiento del lenguaje se refiere, lo que deslumbrará en nuestro panorama no serán los procesos internos de la poesía de Whitman, su globalidad profundamente nacionalista, sino su peculiar reivindicación de un medio expresivo accesible al hombre de la calle, su compromiso con el hombre, de igual a igual, como camaradas, a través de la utilización de los mismos códigos de expresión. Whitman participó de una concepción del lenguaje que ubica a las palabras en un nivel superior de comunicación con el espíritu de la naturaleza, con su energía primigenia. Y esto es precisamente lo que poetas posteriores a él no se preocuparon por recuperar, ya que quedaba fuera de sus aspiraciones inmediatas, alejadas ya de cuestiones tan netamente románticas como la relación del lenguaje con el espíritu.

2.1.5 La dialéctica de la otredad: hacia-para el tú.

La proyección poética desde el yo del autor hacia el otro, que puede ser un tú explícito o un referente en tercera persona, es una característica más que habitual en la poesía moderna. La apelación al no-yo, entendido como lo que queda fuera de la órbita egótica, ha sufrido innumerables adaptaciones y muy diferentes tratamientos entre nuestros poetas. Auto-

res de la talla de Unamuno, Machado, Pessoa, gran parte de los poetas de nuestra posguerra... por citar tan sólo a algunos de los más próximos y representativos, han vivido en sus carnes el desgarró de la búsqueda de la otredad desde el balcón de la individualidad forzosa, inseparable compañera de la soledad como condición inherente a la naturaleza humana.

a) desde los presupuestos proféticos.

Walt Whitman ha sido el gran cantor del hombre, del hermano. Es además uno de los primeros, si no el primero, en cantar al ser humano inmerso en un mundo real, en SU mundo real: por una parte, en el plano de una naturaleza salvaje y abigarrada como son los Estados Unidos; por otra parte, en el plano de lo urbano y en la reivindicación de la ciudad como el nuevo escenario en el que no solamente acontece lo cotidiano, sino que es presentado como nuevo espacio poetizable. Indisolublemente unidos a este canto a lo urbano aparecen asimismo la fascinación por la ciencia, por el progreso, por lo nuevo irrepetible.

¿Cómo es el yo del poeta que se vuelca hacia el otro en sus poemas?. Ya hemos analizado más arriba la paradoja que vive Whitman entre su afán de proclamar la igualdad existente entre los poetas y los hombres, y el estatus específico, de una cierta superioridad, en que sitúa al poeta como ser elegido entre los demás hombres, en gran parte debida a su capacidad para ver y proyectar el futuro. El rasgo más representativo que caracteriza y define el yo poético de Whitman frente al otro dentro del poema es el de erigirse en profeta, en nuevo

sacerdote y ser líder de la nueva tribu urbana a la que dirige su canto apasionado:

"The American bards shall be marked for generosity and affection and for encouraging competitors... They shall be kosmos [...]. They shall not be careful of riches and privilege... they shall be riches and privilege... They shall perceive who the most affluent man is".³⁰

El poeta es un ser superior porque conjuga y concentra en su persona el cuerpo real y el alma. Nos encontramos aquí con una de las más importantes y constantes dualidades de la poética whitmaniana, la dualidad entre el espíritu y la materia, entre el alma y el cuerpo. Es la apreciación de la misma la que conduce al poeta a una irreprimible ansiedad por rezumar lo más intenso de su persona y llenar el mundo con un yo inmenso o, tal vez, llenar su inmenso yo con el mundo que le rodea:

"As the attributes of the poets of the kosmos concentrate in the real body and soul and in the pleasure of things they possess the superiority of genuineness over all fiction and beauty".³¹

Whitman presenta al poeta como un ser mágico, predestinado a desarrollar una labor especial dentro de la comunidad; desde bien temprana edad se descubren en él rasgos de esta excepcionalidad. Se trata de una concepción un tanto cristificadora del poeta, un ser elegido desde el momento de su nacimiento, o incluso antes, en el vientre materno, "these are called up to the float of the brain of the world to be parts of the greatest poet from his birth out of his mother's womb

³⁰ Ibidem, p.15.

³¹ Ibidem, p.18.

and from her birth out of her mother's".³² Pocas veces se ha planteado en la historia de la poesía moderna una explicitación tan rotunda de la naturaleza sublime del poeta y, por consiguiente, de su labor en el seno de la comunidad. Nos encontramos ante una neta declaración de principios dentro del más puro trascendentalismo filosófico. La estela de esta concepción trascendentalista del poeta y la poesía es rastreable en la poesía moderna hasta bien avanzado el siglo XX, gracias a la labor de enlace y reafirmación llevada a cabo por el movimiento simbolista.

La figura del poeta que Walt Whitman proclama es además un ser presciente, con incuestionable capacidad para superar la barrera del espacio y el tiempo, con comprensión simultánea del tiempo, del pasado y el futuro, a través de su experiencia en el presente:

"The prescient poet projects himself centuries ahead
and judges performer or performance after the changes
of time".³³

En cuanto a la labor social que el poeta está llamado a realizar, y esto sí que resulta verdaderamente interesante, hay que decir que su función viene a ser la de suplantar las actividades que el antiguo sacerdote desempeñaba en el seno de la sociedad, al servicio siempre de los demás hombres. Los sacerdotes no tienen en estos tiempos, según Whitman, un espacio en el espectro social, una raza superior va a tomar su relevo, se trata de "gangs of kosmos and prophets en masse (...) they shall arise and they shall be the priests of man, and every

³² Ibidem, p.20.

³³ Ibidem, p.24.

man shall be his own priest".³⁴

El discurso profético desde el yo hacia el resto del mundo alcanza su expresión más depurada en las reflexiones teóricas que Whitman lleva a cabo en Democratic Vistas. Whitman, hablando aquí en primera persona, se refiere a su capacidad de "ver", de adelantarse a las barreras del espacio y el tiempo, en directa conexión con la presciencia del poeta a la que nos hemos referido más arriba. Dadas las características del contexto histórico en que surge la obra de Walt Whitman, podría decirse que se trata de una obra en la que el dolor, el desgarramiento por la historia reciente, se halla prácticamente ausente (si exceptuamos las composiciones que rezuman un sentir profundamente antibelicista a raíz de la constatación de la locura colectiva que brota con la guerra de Secesión); la actitud de Whitman es claramente constructiva, idealiza los diversos aspectos de un futuro que, según él, se adivina a la vuelta de la esquina. Junto al repaso de los avances en cuestiones como la educación, la agricultura, el servicio de correos... destaca su fe en la evolución de cada individuo hacia lo mejor de las posibilidades de su naturaleza humana: "I can see there, in every young and old man, after his kind, and in every woman after hers, a true personality, develop'd, exercised proportionately in body, mind, and spirit (...). And I can realize in it the culmination of something better than any stereotyped eclat of history of poems".³⁵

La perspectiva profética adoptada por el bardo norteamer-

³⁴ Ibidem, p.25.

³⁵ Ibidem, pp.968-969.

ricano no ofrece dudas a estas alturas. La conciencia demiúrgica de construir un mundo mejor, diferente, más justo para todos, se ve acompañada por la fe en el hombre y la mujer de la calle, en su potencialidad para asumir, forzar y llevar a buen término esta profunda transformación de la sociedad. Frente a procesos épicos referidos de principio a fin a la figura del héroe, Whitman ofrece una interesante alternativa en la que el héroe es un ente colectivo en el que cada individualidad es indispensable en función de un fin global. La labor del poeta es este momento es aglutinar en torno a sí esta energía y reconducirla a buen fin; se ofrece a enseñar el camino para evitar los tropiezos y la fatiga, en una actitud más abiertamente mesiánica que nunca: "I lead no man to a dinner-table, library, exchange,/ But each man and each woman of you I lead upon a knoll,/ My left hand hooking you round the wrist,/ My right hand pointing to landscapes of continents and the public road".³⁶

La actitud de Whitman ante el tú pasa por la aspiración común a construir un mundo mejor, gracias a la elaboración de un héroe colectivo en el cual el poeta ocupa un lugar privilegiado como mentor y referente imprescindible. Ya no estamos ante un castigador en aras de una función superficialmente divina, sino ante un hombre que asume en plenitud la complejidad y la riqueza cósmica de su ego, y la devuelve con generosidad a los demás. El hombre para Whitman, además, no es menos que Dios, es tan sólo diferente; el Dios del poeta es diferente a la figura que se ha elaborado en la tradición occidental: va a

³⁶ WHITMAN, W., Leaves of Grass. Op.cit... p.83.

buscar el rostro, la presencia de Dios, en todo lo que le rodea, en una perspectiva más próxima a los planteamientos teológicos de los diferentes grupos protestantes que arraigaron en Estados Unidos a lo largo del siglo pasado. Convencido como está del parentesco entre el ser humano y la divinidad, el puente se establece a través de la toma de conciencia de la dualidad cuerpo/alma por parte de cada individuo, el cual, en la asimilación del yo panteísta a la naturaleza circundante, construye una nueva dimensión del ser humano, claramente superadora de concepciones previas, mucho más simplificadoras. Así se explica que la obra poética del cantor de América contenga en sí misma el asombro de un hombre que ve el mundo con ojos adámicos.

Si Whitman ama tiernamente al hombre dentro de su condición humana es porque al mismo tiempo lo ama en cuanto reflejo especular si no de Dios sí de una divinidad o espiritualidad superior. La filosofía y la religión se abrazan en el sentido whitmaniano de la vida. La felicidad de encontrar a su dios particular en cada ser, sea hombre, mujer, niño o elemento de la naturaleza, le hace experimentar ya la felicidad y la comunión espiritual tan cantada por la mística tradicional. Algunos críticos han analizado esta actitud mística de Whitman de forma sistemática. James Miller Jr. encuentra en la poesía de Whitman dos cualidades intrínsecamente inherentes a la experiencia mística:

"In his The Varieties of Religious Experience, William James defined mysticism as a state of consciousness characterized by two qualities: noetic, a state of transcendent, non-intellectual insight and revelation; and ineffable, inexpressible in ordinary human language, known only through the experience

itself. These qualities abound, not only in "Song of Myself", but throughout the Leaves".³⁷

Miller relaciona asimismo la experiencia mística con la búsqueda y comunión con la UNIDAD. De esta manera justifica también la elaboración de largos inventarios, a veces interminables, los cuales, en última instancia, constituyen para James Miller Jr. el despliegue de la unidad. El misticismo whitmaniano es una faceta más de su visión cósmica de la vida, el contacto con cualquier objeto de la realidad cotidiana se transforma en una experiencia "religiosa" ya que el poeta se remonta hasta el espíritu del mismo y vive intensamente su sustancialidad. La veneración por el espíritu de las cosas, animales y, por supuesto, personas, no está reñido con la somatización de las experiencias. La poesía de Whitman es un intento ciclópeo por tratar de conciliar el **espíritu** y la **materia**. Entrar a juzgar si filosófica o metafísicamente lo consigne no nos concierne en este trabajo. Lo que sí es ineludible es la impronta que esta circunstancia imprime al carácter mesiánico y profético de la poesía de Whitman y la resonancia del tono salvífico en la lírica europea posterior. La poesía que se ha dado en llamar comprometida en el ámbito europeo no recoge, sin embargo, la cuestión de la dualidad entre el espíritu y la materia, sino que atiende a cuestiones más reales, más circunscritas a las imposiciones de lo cotidiano político-social. En este sentido, hay que resaltar un aspecto muy interesante por lo que a la poesía española de posguerra se refiere. Se trata de la carga que experimentan nuestros poetas al

³⁷ MILLER, JAMES E.Jr., Walt Whitman, Wayne Publishers, Boston, 1962, p.150-151.

tener que asumir su condición de tales: sería "hablar por no callar", por no poder escapar a la obligación moral de escribir:

"The true poet has no choice -he writes because must, because he cannot escape his own compulsion".³⁸

Whitman escribe como arrebatado, llevado por una fuerza superior que no le permite hacer otra cosa que coger la pluma y el papel en blanco. Los poetas españoles, acuciados por el desgarró producido por la guerra y la injusta situación de la "otra España", buscan en la poesía un vehículo para expresar su dolor y su denuncia, canalizando literariamente el grito. Adquieren un compromiso profundo con la triste condición humana. La vena más rotundamente ética de Whitman no cayó en España en saco roto y los poetas trazaron alianzas con el ser humano sufriente desde sus versos.

b) del poeta hacia el lector.

¿Qué papel juega la figura del lector en la poesía de Whitman?. En una producción lírica tan circunscrita al éxito del proceso comunicativo no se puede despreciar el valor concedido al elemento receptor. El primer presupuesto a tener en cuenta es que el autor no concibe el poema como algo perfecto, cerrado, acabado en sí mismo. La interpretación de cada composición pasa por la mediación interpuesta por los sentimientos, las vivencias, las circunstancias de cada lector, y así lo hace constar el poeta en más de una ocasión. El poeta no dispone de un mensaje en el sentido usual del término, se trata

³⁸ MILLER, J.E.Jr., Op.cit., p.67.

de un mensaje en proceso de autogestación, que cobra solidez a través de la interrelación existente entre el poeta y el lector de su obra. Según Miller, Whitman apela no sólo al entendimiento, sino también y sobre todo a la IMAGINACION CREADORA-RECREADORA: "the reader is to do something for himself, must be on the alert, must himself or herself construct indeed the poem, argument, history, metaphysical essay -the text furnishing the hints, the clue, the start or framework".³⁹ El poema ve definitivamente la luz cuando el lector actúa sobre él y lo actualiza intuitivamente. La existencia global del poema surge a partir de la multitud de recreaciones elaboradas a través de una multitud de lectores. El poeta plantea gracias a este proceso un modo de acceder al texto que es algo más que un acceso psicológico, y que radica en el poder de la sugestividad: el autor sugiere toda una serie de realidades superiores a la concretividad del poema; a través de sus sugerencias el lector debe alcanzar el estrato último de las realidades sugeridas, que no son susceptibles de ser expresadas de otra forma más explícita.

Walt Whitman, ante un mundo en proceso, se refugia en un lenguaje también en proceso y cuajado de juegos sutiles, de guiños imprevisibles. Estamos ante una obra poética de tintes muy personalmente simbólicos. Esta creación de un lenguaje simbólico alejado todavía de la aridez de algunos lenguajes posteriores, mucho más intelectualizados, abre la puerta al proceso de comunicación intuitiva entre el poeta y sus lectores, y entre el poema y los lectores. La relación es permeable

³⁹ WHITMAN, W., Op.cit... p.933.

en ambos sentidos, de tal manera que el poeta existe por y para sus lectores, los cuales a su vez necesitan la figura del poeta como mentor y guía en la construcción de un mundo, si no ideal, sí diferente. Walt Whitman procede de lo literal a lo simbólico, en un intento de búsqueda de lo simbólico sublime, cuya construcción debe pasar por la colaboración del lector, receptor y eje del fenómeno poético. Es este giro desenvuelto y desinhibido hacia el lector lo que la poesía española de la pre y la posguerra recupera con una fuerza desconocida hasta entonces, ya que viene avalada por toda una producción y un debate teórico-ideológico sobre la función última del escritor en el seno de la sociedad.

2.2 Estado de la crítica respecto a la obra de Walt Whitman

La obra poética de Walt Whitman resulta muy especial debido a la diversidad de actitudes y temas; el mundo interior del poeta es tan versátil y abigarrado que la crítica ha oscilado a veces entre polos radicalmente opuestos. Whitman ofrece una peculiarísima combinación de misticismo, materialismo, creencia en la igualdad sexual, actitud anti-institucional y anticlerical, tolerancia religiosa, nueva postura ante el modo de acceder al conocimiento de la naturaleza, la situación de la individualidad frente a la masa, la subjetividad extrema frente a la objetividad... Como era de esperar, de esta producción poética tan rica y abigarrada, la crítica ha seleccionado y diseccionado aspectos que devienen en clara oposición, y las lecturas bajo las cuales se ha enfocado al poeta

norteamericano han resultado de lo más variadas.

La evolución de la crítica respecto a la obra poética de Whitman resulta significativa y se ha avanzado progresivamente de estudios que inciden en lo biográfico y anecdótico hacia cuestiones mucho más profundas y filosóficas. La línea biográfica, como suele ocurrir en estos casos, fue habitual en un primer momento, hace ya bastantes años, y es, por supuesto, un esfuerzo crítico que con dificultad supera el paso de los años. De la serie de estudios que se dirigen al análisis de las constantes y vicisitudes vitales de Whitman podríamos destacar la obra de Babette Deutsch, Walt Whitman. Builder for America.⁴⁰ El acercamiento biográfico es elegido asimismo por Richard Chase en su libro Walt Whitman Reconsidered, que a pesar de basarse en planteamientos netamente empíricos, constituye una interesante plataforma de discusión.⁴¹ La aportación crítica de Emory Holloway, sin embargo, aunque es algo posterior no ofrece nada más allá de un estudio de corte biográfico de bastante poca relevancia.⁴² No se puede dejar de lado, por lo que a los esfuerzos de recopilar y analizar las cuestiones de índole vital se refiere, el libro ya clásico de Gay Wilson Allen, The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman, que aporta un amplio abanico de datos muy bien

⁴⁰ DEUTSCH, B., Walt Whitman. Builder for America. Julian Messner Inc., New York, 1941.

⁴¹ CHASE, R., Walt Whitman Reconsidered. William Sloane Ass. Inc., New York, 1955.

⁴² HOLLOWAY, E., Whitman. An Interpretation on Narrative. Biblo and Tannen, New York, 1969.

hilvanados.⁴³ Otro de los grandes e ineludibles clásicos de la biografía de Whitman es la obra de Paul Zweig, punto de referencia de abundantes estudios críticos. Ya en época más reciente, una de las últimas aproximaciones a la cuestión de la vida del poeta norteamericano es la realizada por David Cavitich, en la cual, superando los análisis puramente empíricos y nominales, el autor aspira a confrontar un aspecto tan delicado como la vida interior del poeta con otros aspectos de su vida exterior y la conexión de los dos planos con la producción lírica de Whitman. Se trata del libro My Soul and I. The Inner Life of Walt Whitman.⁴⁴

Abandonada esta etapa más declaradamente historicista y nominal, la línea biográfica ha evolucionado hacia el ahondamiento en aspectos más concretos y definidos de la compleja personalidad whitmaniana. No han faltado los intentos psicologistas de Jan Christian Smuts, por ejemplo, que trata de establecer una trayectoria lógica en la evolución existencial y estética de Whitman en su libro Walt Whitman: A Study in the Evolution of Personality.⁴⁵ E. Fred Carlisle en The Uncertain Self: Whitman's Drama of Identity alude a las crisis depresivas sufridas por el poeta, a la dificultad de equilibrar de forma compensada la relación entre el yo personal y el mundo

⁴³ ALLEN, G.W., The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman, The Mac Millan Company, New York, 1955.

⁴⁴ CAVITCH, D., My Soul and I. The Inner Life of Walt Whitman, Beacon Press, Boston, 1985.

⁴⁵ SMUTS, H.C., Walt Whitman: A Study in the Evolution of Personality, Wayne State University Press, Detroit, 1973.

circundante⁴⁶... Perspectivas como la de Carlisle resultan mucho más atractivas a ojos del crítico actual. Se adelantan aquí muchas de las constantes poéticas de Walt Whitman que se consagrarán en poetas posteriores: esa duplicidad complementaria del cuerpo y el alma, el yo polimórfico, la lucha contra la tendencia de su deseo homosexual... son aspectos rastreables, por ejemplo, en Fernando Pessoa.

Es precisamente asimismo en la recuperación de algunas facetas de la trayectoria vital de Whitman donde han incidido los críticos que, de una forma u otra, se han adscrito a una tendencia de los estudios literarios destinada a llevar a cabo una revisión de las producciones artísticas de las minorías, y por minorías ("minorities") nos referimos a los grupos sociales o raciales tradicionalmente excluidos de la cultura oficial como son las mujeres, los negros, los homosexuales... Así, la identidad sexual de Whitman ha originado un interés más que morboso en gran parte de las aproximaciones al texto whitmaniano. En abierta oposición a los análisis maniqueos de la crítica tradicional, estudios muy recientes han procedido a realizar una lectura reivindicativa de los poemas más abiertamente homoeróticos de Whitman, a la búsqueda de lo que desde esta postura crítica se ha calificado como "**escritura con el cuerpo**". M. Jinnie Killingsworth, por ejemplo, analiza la homosexualidad implícita en muchos poemas de Whitman en su obra Whitman's Poetry of the Body. Sexuality. Politics and the

⁴⁶ CARLISLE, E.F., The Uncertain Self: Whitman's Drama of Identity, Michigan State University press, 1973.

Text.⁴⁷ Harold Aspiz, uno de los más afortunados estudiosos de la herencia de Whitman, se ha referido al poder que irradia el aspecto físico de éste y a la relación que el poeta establece con el entorno a través del cuerpo (sería esta obra uno de los más claros ejemplos de aquello que se puede definir como escritura del cuerpo) en el libro Walt Whitman and the Body Beautiful.⁴⁸ David Leverenz también alude a la identidad sexual de Whitman en Manhood and the American Renaissance,⁴⁹ si bien el autor renuncia a hablar del bardo norteamericano porque su actitud homoerótica le desborda y se limita a establecer una dialéctica yo/tú que no resulta muy esclarecedora ni innovadora en el cuerpo de los estudios whitmanianos.

Entre los esfuerzos críticos de acceso al texto del poeta ha habido otras lecturas que se acercan más a nuestros presupuestos a exponer aquí. Así, Roy H. Pearce, a partir de la presencia de los puritanos, de su filosofía, de su legado ideológico, establece que "all American poetry is, in essence, a series of arguments with Whitman". Para Pearce, los poetas posteriores a Whitman deben luchar con un ideal en el que "the hero releases the full creative force of the self, defines the the realia of his world and takes from them his name, his of-

⁴⁷ KILLINGSWORTH, M.J., Whitman's Poetry of the Body. Sexuality, Politics and the Text, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989.

⁴⁸ ASPIZ, H., Walt Whitman and the Body Beautiful, University of Illinois Press, Chicago, 1980.

⁴⁹ LEVERENZ, D., Manhood and the American Renaissance, Cornell University Press, Ithaca, 1989.

fice, and his phenomenal, existential qualities".⁵⁰ James E. Miller Jr. en The American Quest for a Supreme Fiction lleva más allá los planteamientos de Pearce y conforma lo que él denomina "personal epic" en la obra del poeta norteamericano. A través de esa épica personal Whitman coloca su "yo" en el centro, de tal forma que combina la creación de un retrato de su propio yo con el intento de situar el mismo en su contexto histórico. Miller se refiere a la "central tension (that) is played between the lyric (private) and epic (public) roles the poet has assigned himself".⁵¹

Otro de los aspectos que la crítica ha debatido largamente es el análisis del background filosófico de Whitman, origen de su pensamiento poético, ético y estético. Algunos se han remontado a la relación de Whitman con la filosofía hindú, línea interpretativa seguida por T.R. Rajasekharaiah en The Roots of Whitman's Grass.⁵² Otros han buscado resonancias jeroglíficas en la obra de Walt Whitman: John T. Irving en American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance analiza las imágenes de Leaves of Grass desde el interés que, según él, demostró Whitman por la antigüedad egipcia en torno a 1853-54.⁵³

⁵⁰ PEARCE, R.H., The Continuity of American Poetry Princeton University Press, New Jersey, 1961, p.83.

⁵¹ MILLER, J.E.Jr., The American Quest for a Supreme Fiction, The Chicago University Press, Chicago, 1979, p.43.

⁵² RAJASEKHARAIAH, T.R., The Roots of Whitman's Grass. Fairleigh Dickinson University Press, 1970.

⁵³ IRVING, J.T., American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance, Yale University Press, New Haven, 1980.

Una de las aproximaciones más interesantes a la obra de Whitman ha sido la de aquellos que han procedido a rastrear los orígenes de su pensamiento democrático. En Democratic Humanism and American Literature. Harold Kaplan coloca al poeta en el centro de la gestación de la nueva temática que deberá desarrollar la literatura norteamericana a partir de él: "As the poet who thus announced his three great themes to be Love, Democracy, and Religion, Whitman was under the compulsion to teach that love and democracy were the structural elements of his natural philosophy".⁴

Otro de los aspectos específicos de nuestro interés que no ha sido descuidado por la crítica es el asunto de la vinculación entre el trascendentalismo y el romanticismo americano con los europeos. Hay que tener en cuenta en este punto que la tradición trascendentalista ha tenido gran importancia en la estructuración del esquema filosófico de Walt Whitman. Como señala Barbour en American Transcendentalism. An Anthology of Criticism, "transcendentalism emerged as a fullfledged movement of the New England thought between 1815 and 1836 [...]. The source of its vitality lies in the inetellectual background of transcendectalism: in its appropriation of certain insights of Puritan, Quaker, and other colonial theologies as they had been refracted through the secular and equalitarian ideology of the Revolution; and in its reexpression of these insights

⁴ KAPLAN, H., Democratic Humanism and American Literature, The University of Chicago Press, Chicago, 1972, p.205.

in the vocabulary of contemporary European philosophy".⁵⁵ Una de las facetas más sutiles de la aportación crítica de Barbour es la inmersión del romanticismo norteamericano en la línea de pensamiento idealista que dominaba en el panorama europeo, y en la cual la obra de Whitman encajará a la perfección. La perspectiva de Barbour no ha sido superada por Buell, que parte de los mismos presupuestos a la hora de calibrar el surgimiento del trascendentalismo pero no realiza el salto al ámbito europeo, limitándose a una visión reduccionista de lo americano.⁵⁶ En época más reciente y gracias a un esfuerzo compilatorio, resulta interesante la consulta de la antología de diferentes artículos llevada a cabo por Philip F. Gura y Joel Myerson, Critical Essays on American Transcendentalism⁵⁷ y a ella remitimos para un análisis más detallado de esta cuestión.

Gran parte de la crítica literaria realizada en Estados Unidos en estos últimos años se ha enfocado al desbrozamiento de la relación del romanticismo americano con el europeo. Estudios como el de Mary Arensberg, The American Sublime, establecen la vinculación estética e ideológica entre las posturas de Keats, Shelley o Wordsworth y aquella que cuajó en el trascendentalismo norteamericano, en especial por lo que a la es-

⁵⁵ BARBOUR, Brian M., American Transcendentalism. An Anthology of Criticism, University of Notre Dame Press, Indiana, 1973, pp.10-11.

⁵⁶ BUELL, Lawrence, Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance, Cornell University Press, Ithaca, 1973.

⁵⁷ GURA, P.F. and MYERSON, J., Critical Essays on American Transcendentalism, G.K. Hall and Co., 1982.

tructuración del yo con la naturaleza se refiere.⁵⁸ En esta línea se sitúan los estudios de Thomas B. Byers, What I Cannot Say. Self, Word, and World in Whitman, Stevens, and Mervin.⁵⁹ y de Denis Donoghue, Connoisseurs of Chaos. Ideas of Order in Modern American Poetry.⁶⁰ B. Taylor y Robert Bain han presentado una innovadora serie de artículos acerca del romanticismo inglés y americano en The Cast of Consciousness. Concepts of the Mind in British and American Romanticism.⁶¹ Una de las aportaciones sin duda más acertadas sobre esta cuestión es la que realiza Donald Wesling en su excelente The New Poetries. Poetic Form since Coleridge and Wordsworth, donde puntualiza agudamente el gran avance poético que se realiza desde la poesía moderna con respecto a la inmediatamente anterior.

En otro orden de cosas, Kristiaan Versluys, en The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930). realiza una meticolosa revisión acerca del surgimiento de la poesía paisajística urbana. Sitúa a Walt Whitman en el entorno urbano de Nueva York, de tal manera que la figura del poeta norteamericano se nos presenta como un elemento insustituible en la gestación de

⁵⁸ ARENSBERG, M. (ed.), The American Sublime, State University of New York Press, Albany, 1986.

⁵⁹ BYERS, T.B., What I Cannot Say. Self, Word, and World in Whitman, Stevens, and Mervin, University of Illinois Press, Chicago, 1989.

⁶⁰ DONOGHUE, D., Connoisseurs of Chaos. Ideas of Order in Modern American Poetry, Columbia University Press, New York, 1984.

⁶¹ TAYLOR, B. and BAIN, R., The Cast of Consciousness. Concepts of the Mind in British and American Romanticism, Greenwood Press, Connecticut, 1987.

una nueva concepción de la ciudad en cuanto objeto poetizable: "...Whitman became the great poetic celebrator of the city, the praiser of New York and the prophet of its great future. It is especially the activity in the city which appealed to him".⁶² William C. Sharpe analiza asimismo la nueva dimensión del poeta en la ciudad; la conexión con la poesía francesa es el punto de referencia básico que adopta en su análisis: "In "City of Orgies" (1860), Whitman fuses two of Baudelaire's central motifs, bathing in the crowd and the "swift flash of eyes" between strangers. In regarding the city as a vast conglomeration of sexual desire and promise, Whitman has much in common with the French poet, who was his close contemporary".⁶³

Queremos hacer constar aquí las limitaciones lógicas de este brevísimo punteo crítico de las principales tentativas de acceso al legado poético whitmaniano. En líneas generales, el poeta norteamericano ha sido objeto de los más diversos acercamientos teóricos pero resulta extremadamente difícil encontrar un hilo conductor que dote a los mismos de una mínima coherencia. Hemos intentado recopilar los grandes apartados que entroncan con los objetivos principales que se propone cubrir el presente estudio. No podemos dejar de hacer referencia, sin embargo, a la revisión de la presencia de Whitman en el panorama poético francés que ha sido llevada a cabo por la profesora Betsy Erkkila (Walt Whitman Among the French:

⁶² Ibidem. pp.43-44.

⁶³ SHARPE, W.C., Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, p.73.

Poet and Myth),⁶⁴ ya que sus intenciones respecto a la obra de Whitman no dejan lugar a dudas: "critics have been mystified by the apparent split between the political and the poet. But this split has been at least partly the construction of critics who, under the influence of the Modernist and New Critical insistence on the separation of politics and art, have been eager to resume Whitman's poems from the charge of political contingency in order to save them for the universality of art".⁶⁵ Las conexiones de Whitman con las teorías estéticas románticas nos interesan como punto de partida en el proceso de formación que dará como resultado la configuración de un nuevo canon estético, cuya última derivación, bajo la acepción de "neorromanticismo" es observable en la reivindicación del compromiso que surge en la poesía española de posguerra. El planteamiento crítico de Erkkila en cuanto a la situación de Whitman en el panorama francés enlaza con los planteamientos defendidos desde la estética de la recepción; por otra parte, las aportaciones teóricas de Erkkila nos servirán como punto de partida para confirmar el hecho de que la consagración de la obra del poeta norteamericano viene marcada por la adopción de sus presupuestos poéticos por parte de los poetas simbolistas franceses.

Consideramos que un acercamiento de orden recepcionista supone una innovación sustancial tanto en el seno de los estudios whitmanianos como por lo que a la evolución de la

⁶⁴ ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French: Poet and Myth, Princeton University Press, 1980.

⁶⁵ Id., Walt Whitman the Political Poet. Oxford University Press, New York, 1989, p.6.

poesía en nuestro país se refiere.

3

Walt Whitman en la derivación
del romanticismo norteamericano

3.1 Introducción.

En la construcción del horizonte de expectativas favorable a la recepción de Walt Whitman, el romanticismo literario es un punto de referencia esencial. Este movimiento, de origen europeo, es adoptado en el ámbito norteamericano y enriquecido con toda una serie de características propias. La actividad artística de Whitman resulta así esencial, ya que no sólo reelabora y supera muchas de las cuestiones sugeridas desde el panorama europeo, sino que contribuye decisivamente en la gestación y configuración de claves poéticas que pervivirán en la poesía posterior europea y que serán definidas siempre como "románticas". Dado que el romanticismo, tomado en un sentido general, supone un hito trascendental en la imposición de la ruptura que inaugura el periodo contemporáneo, es necesario afrontar su estudio y análisis antes de revisar las sucesivas concreciones de Whitman en panoramas poéticos posteriores, ya que únicamente desde esta primera concreción romántica se puede entender el cambio revolucionario del poeta en el marco de la poesía occidental.

El movimiento romántico, a caballo entre los siglos XVIII y XIX, ocupa un lugar fundamental en la historia de las ideas, en la configuración de las constantes que van a constituirse como ejes poéticos y filosóficos desde entonces hasta nuestros días. De las profundas innovaciones que acarrea podría decirse que se delineó el carácter y las características del nuevo autor en su sentido más amplio, del poeta ante su creación y ante el previo proceso creativo. Será a partir del romanticismo

cuando el yo interior del poeta modele, pervierta o destruya la realidad que le rodea o que imagina, los mundos a los que su impulso demiúrgico abre la puerta. El momento romántico no afectó tan sólo o en exclusividad al ámbito de lo literario o artístico sino que conmovió los cimientos de la autoconciencia del yo en el seno de la sociedad. Resulta así sintomático que sea en este periodo cuando la problemática del yo afecta al panorama general de la estructuración política de la sociedad: surgen nuevos movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios, brotan los nacionalismos y cuajan en la constitución de nuevos estados soberanos a partir de una despierta conciencia de raza, los empeños democráticos, que Whitman cantará sublimemente, se empiezan a vislumbrar como una posibilidad cada día más cercana, a pesar de que todavía no han perdido del todo su carácter utópico. Desde el punto de vista social, el fenómeno más interesante viene a ser la incipiente tendencia a considerar la marginalidad, frecuentemente buscada y autoimpuesta, desde una perspectiva cada vez menos paternalista y más perturbadora.

En cuanto a la órbita de lo literario o artístico, ningún movimiento antes del romanticismo se había enfrentado con tanta decisión a la "poesía clásica". Como señala Leon Chai, "The Romantic or nineteenth century concept of tradition, as well as the controversy over Classicism versus Romanticism, constitutes aspects of Romantic canon formation".¹ La profunda perturbación que el romanticismo imprime al panorama gene-

¹ CHAI, L., Romantic Foundation of the American Renaissance. Cornell University Press, Ithaca, 1987, p.3.

ral constituye una piedra de toque fundamental a la hora de analizar el surgimiento del nuevo canon estético, cuya trayectoria seguiremos desde el origen romántico hasta el neorromanticismo de corte humanista implícito en muchos aspectos de la poesía española de la posguerra. El romanticismo actúa como elemento perturbador en el relajado panorama literario de la época, su importancia radica en que a partir de su conmoción se produce un giro radical en la historia del pensamiento y en la evolución de las ideas estéticas. Es Octavio Paz quien mejor ha sabido recordar el significado exacto del romanticismo en su contexto cultural:

"La poesía romántica no sólo fue un cambio de estilo y lenguaje: fue un cambio de creencias, y esto es lo que la distingue radicalmente de otros movimientos y estilos poéticos del pasado".²

Es en el romanticismo cuando surge el "derecho" del poeta a entrar en conflicto con su yo y con la realidad, cuando surge el lenguaje del cuerpo, el enfrentamiento a la naturaleza desde el paisaje interior, la reivindicación del yo y del no-yo, los atisbos de la inminente reivindicación de la otredad... Resultaría prácticamente imposible establecer unos criterios sólidos de análisis de la relevancia de la obra poética de Whitman en el contexto de la literatura española sin partir de los presupuestos estéticos y éticos que el poeta norteamericano recibió de la herencia romántica europea, los cuales, reelaborados por él mismo, dieron lugar a todo un mundo de características personalísimas cuyo eco se dejó ver y oír en la poesía europea inmediata y no tan inmediatamente posterior.

² PAZ, O., Los hijos del limo. Seix-Barral, Barcelona, 1974, p.95.

Tenemos que partir, así pues, desde la irrupción del movimiento poético romántico en el cuerpo de las ideas en boga durante el siglo XVIII en Europa, chispa desencadenante de lo que será todo un cataclismo cultural, y de su asentamiento en el panorama norteamericano.

Ya Octavio Paz señaló la línea de continuidad que existe, de forma indeleble e innegable, entre la poesía del romanticismo y la poesía de las vanguardias, pasando por el filtro de los poetas simbolistas, herederos de forma directa del nuevo aire que inundó Europa desde los últimos coletazos del siglo XVIII:

"El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo XX. [...] ¿Influencia, coincidencias? Ni lo uno ni lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir".³

Así pues, si bien la incidencia del romanticismo en la evolución del mundo de las ideas y su papel perturbador en la historia de las mismas resulta, a estas alturas, incuestionable, lo que sí ha causado problemas a la crítica ha sido la clasificación del término "romanticismo" y su delimitación. La razón fundamental de la prolijidad del estudio radica en el complejo origen del movimiento, que afecta a profundas cuestiones de filosofía, filosofía de la naturaleza y, por supuesto, a cuestiones puramente artísticas. El primer aspecto que no conviene perder de vista es la pluralidad de manifestaciones artísticas románticas en los diferentes países. Hasta tal punto esto es así, que no podemos hablar de un solo romanti-

³ Ibidem, pp.22-23,

cismo sino de variados o múltiples romanticismos. Arthur O.

Lovejoy abordó esta cuestión en uno de sus artículos:

"To call these new ideas of the 1780s and 1790s "Romanticism" is confusion-breeding and productive of historical error above all because it suggests that there was only one such idea, or, if many, that they were all implicates of one fundamental "Romantic" idea, or, at the least, that they were harmonious inter se and formed a sort of systematic unity. None of these things are true. The new ideas of the period [...] were in large part heterogeneous, logically independent, and sometimes essentially antithetic to one another in their implications, though their full implications were not always at once discerned [...] But though there is not such thing as Romanticism, there emphatically was something which -for lack of any other name- may still be called Romantic period; and one may perhaps speak of not a, but several, Romantic movements".⁴

Más adelante, en este mismo artículo, Lovejoy señala la importancia de tres de las ideas que más impacto tuvieron en la conformación del nuevo escenario ideológico a partir del Renacimiento. En primer lugar, se refiere a la aparición de la noción de la relación del individuo con el todo, de la individualidad o unidad con la totalidad. Esto se refleja, en el caso de la poesía de Whitman, en el valor que concede a la vertebración del individuo y la sociedad. No olvidemos que Whitman sufre en muchas ocasiones el desgarró de no poder conjugar el yo con el en-masse: el individuo choca con la imposibilidad de confundirse plenamente con la masa, al no perder nunca la conciencia de su propia conciencia, en la que se inscriben deseos, derechos o intenciones que rozan los del otro, los del tú, los del grupo. Lovejoy se remonta aquí a la influencia de la filosofía kantiana, de su idea del todo, de la

⁴ LOVEJOY, A.O., "Meaning of the Romanticism for the Historian of Ideas", Journal of the History of Ideas. vol.II, nº3 (June 1941), p.261.

totalidad, que se proyectó más adelante en la idea política del estado.

La segunda idea que encontramos plasmada en Lovejoy y es confirmada asimismo en los planteamientos poetológicos de Walt Whitman, es la noción de **proceso**. Desde 1790 aproximadamente el hombre comienza a concebir la realidad circundante no como un todo estático y necesariamente cerrado sino más bien como un proceso en continua formación, un proceso en que el hombre y, más concretamente el poeta, pasa a ser parte activa en su faceta demiúrgica, y al mismo tiempo, parte pasiva en cuanto que es objeto de "procesamiento":

"This is the assumption of the primacy, in reality and in value, of process, striving, cumulative becoming, over any static consummation..."⁵

La idea más revolucionaria de este periodo es, sin embargo, para Lovejoy, la irrupción de la noción y el valor de la **diversidad**. Frente al culto a la uniformidad que había caracterizado los presupuestos básicos de la cultura, las ideas y el arte hasta entonces -baste recordar la discusión respecto a los Antiguos y los Modernos, en la cual incluso los hombres adscritos al movimiento romántico se inclinan por la superioridad de lo clásico-, el romanticismo recupera el criterio de lo diverso, reivindica la necesidad de expresarse a sí mismo de forma personal y diferenciada, necesidad que se contempla como "natural and necessary, and supremely desirable and right".⁶ Lo que en última instancia subyace en todo esto es el abandono definitivo de la imitatio como premisa necesaria e

⁵ Ibidem, p.274.

⁶ Ibidem, p.277.

insustituible en todo proceso creativo.

3.2 Hacia la transformación de las premisas poéticas básicas.

El romanticismo supone, como hemos señalado más arriba, la caída en desuso de los cánones estéticos, políticos y artísticos que habían imperado desde la época clásica. La historia de lo que podríamos calificar como espíritu de la humanidad es, para el hombre situado en la atalaya del siglo XX, un proceso decantado de forma evidente hacia la secularización de la cultura y de la vida cotidiana. La naturaleza humana, sin embargo, recurre desde los tiempos más remotos a la manifestación y a la necesidad de las actividades o, a veces, actitudes rituales. Es precisamente con el romanticismo cuando el poeta cobra conciencia de su naturaleza profética, de su situación privilegiada para dirigirse y dirigir al resto de los hombres. El romanticismo deviene por tanto no sólo una nueva filosofía y una cultura definitivamente orientada hacia el ser humano, sino también, y esto es más importante a la hora de analizar la poesía de Walt Whitman, deriva en una religión, pagana, en la que la balanza se inclina definitivamente hacia el antropocentrismo. De esta nueva actitud se evoluciona hacia la visualización del hombre como un ser adámico que se maravilla en el centro de una creación que depende en gran medida de él mismo. Octavio Paz plasma este pensamiento en términos de muerte de

Dios, sustituido por una fabulación mítica: "se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, el otro de Dios [...] Estas dos experiencias -cristianismo sin Dios, paganismo cristiano- son constitutivas de la poesía y la literatura de Occidente desde la época romántica".⁷ Una vez iniciado este proceso disgregador de la eternidad, la poesía "en una suerte de regreso a sí misma y por la misma naturaleza de la función poética, indistinguible de la función mítica, (se concibió) como el verdadero fundamento de la sociedad".⁸

La nueva actitud del hombre romántico ante la realidad circundante y su toma de conciencia como elemento modificador y perturbador de la naturaleza exterior a él, es el producto final de toda una larga cadena de avances en el terreno de la ciencia y de lo que se vino a llamar "filosofía de la naturaleza". Es en el periodo de la Ilustración cuando se asientan las bases científicas y filosóficas que abonan el campo al surgimiento de la Edad Moderna. No hay que pensar, por tanto, que el romanticismo es un fenómeno aislado y estrictamente revolucionario; es, en realidad, la consecuencia lógica de un cambio de aires que se empieza a respirar en la época prerromántica. Es a este periodo al que hay que remitirse en última instancia en busca de la explicación del fenómeno romántico posterior. La delimitación cronológica del momento prerromántico no es una tarea fácil, ya que, del mismo modo que el manierismo, su función de bisagra entre dos importantes y decisivos momentos de la historia del arte y de las ideas convier-

⁷ PAZ, O., Op.cit., pp.76-77.

⁸ Ibidem, p.79.

te en afán a menudo imposible el esfuerzo por acotar en el tiempo los límites del mismo. Russell P. Sebold, al referirse precisamente a tan conflictivo tema señala que

"..la muy cacareada "nueva" libertad de los románticos decimonónicos de todas las restricciones salvo la de la naturaleza universal evolucionó ya en el contexto del neoclasicismo dieciochesco bajo la influencia de la filosofía sensualista y la ciencia experimental".⁹

El punto de partida ineludible en la configuración del corpus ideológico del romanticismo es la obra filosófica de Schelling, y precisamente en este aspecto vienen a coincidir Sebold y Américo Castro. La filosofía de la identidad enunciada por Schelling se sitúa como el origen de una nueva concepción de la naturaleza, que ahora es el "espíritu dinámico, visible, mientras que el espíritu es naturaleza invisible".¹⁰ Russell P. Sebold va todavía un poco más lejos en su planteamiento al afirmar que "el romanticismo emerge de una curiosidad filosófica y científica ante la naturaleza"¹¹ lo cual se pone de manifiesto en la obra de los poetas románticos.

Por consiguiente, es la filosofía de la observación la que ayuda al hombre, al poeta, a tomar conciencia de su nueva postura empírica en el mundo. Ha sido precisamente el filósofo alemán F.W.J. Schelling uno de los que más definitivamente ha influido en la perfilación de las ideas del hombre moderno y de su situación físico-espiritual respecto a la naturaleza. Su actitud ante ésta y el arte se vio sometida a un proceso evo-

⁹ SEBOLD, R.P., Trayectoria del Romanticismo español, Editorial Crítica, Barcelona, 1983, p.82.

¹⁰ Ibidem, p.76.

¹¹ Ibidem, p.77.

lutivo a lo largo de su vida: en una primera etapa, concedió supremacía al arte, y más adelante pasó a concedérsela a la filosofía. La primera etapa se conoce por el nombre de idealismo estético y la segunda está representada por lo que se conoce por metafísica de la identidad.

Schelling concibe la naturaleza como un organismo vivo, en constante evolución, concepto que implica una superación del criterio imitativo del arte vigente hasta ese momento, que veía la naturaleza como un mero referente a ser copiado en la obra artística. Como señalaba más arriba Sebold, la naturaleza para este pensador es espíritu visible y el espíritu es naturaleza invisible, y es a la luz de una teoría de lo absoluto que el filósofo trata de conciliar la actividad espiritual y la actividad natural. En el estudio introductorio a la filosofía de Schelling encontramos perfectamente planteadas las claves de su pensamiento ontológico:

"En la obra de arte, el principio ontológico, que en esta etapa de su evolución intelectual denomina yo absoluto, logra plena y adecuada intuición de sí mismo y se aprehende como unidad de lo teórico y lo práctico, como síntesis feliz de libertad y necesidad, como unión de sujeto y objeto. El genio creador une, hasta fundirlos en una obra viviente, lo que arrastraba de una existencia dividida y en permanente conflicto: la actividad poderosa pero ciega de la naturaleza, y la conciencia, que anticipa sus fines y se esfuerza por ser amo de sus decisiones".¹²

El arte es visualizado en su relación con Dios, con la naturaleza y con el espíritu. De aquí el salto hacia presupuestos panteístas es fácil de imaginar. Algunos críticos han visto en la derivación panteísta del filósofo alemán un peli-

¹² SCHELLING, F.W.J., Filosofía del Arte. Editorial Nova, Buenos Aires, 1949, pp. XII-XIII.

grosso acercamiento al acosmismo, que pondría en peligro todo aquello que se encuentra en los límites de la finitud, donde se incluirían la realidad del mundo y la individualidad del hombre. La propia definición de Schelling sobre la naturaleza de Dios no deja lugar a dudas :

"Dios y el universo son la misma cosa o distintas faces de una misma cosa. Dios es el universo considerado por el lado de la identidad, lo es todo, porque es lo exclusivamente real y por lo tanto no existe nada fuera de él; el Universo es Dios visto desde la pluralidad."¹³

Es fácil reconocer en estas manifestaciones el espíritu pluralista y cósmicamente acogedor de Walt Whitman, en el cual el poeta, en cuanto parte del universo, es asimismo parte del ente divino.

Hay un segundo aspecto del corpus filosófico de Schelling que nos interesa resaltar en relación con el tema que nos ocupa. Se trata, por decirlo de una forma breve, de la tragedia de la articulación de lo uno y lo diverso, es decir, la unidad en la pluralidad y la pluralidad en la unidad. Para explicar este tránsito de lo uno a lo diverso y el carácter fenoménico del arte, el pensador se ve obligado a recurrir a la teoría de las Ideas, "mundo inteligible inmanente a Dios, que trasladadas al plano estético y por obra de la fantasía colectiva se convierten en las representaciones de los dioses".¹⁴

Johannes Hirschberger, en su Historia de Filosofía.¹⁵

¹³ Ibidem, p.16.

¹⁴ Ibidem, p.XIX.

¹⁵ HIRSCHBERGER, J., Historia de la filosofía. Editorial Crítica, Barcelona, 1981, 2 vols., tomo II.

pone de relieve otro de los aspectos centrales del entramado filosófico de Schelling. Nos referimos aquí a la superación de los contrarios fundamentales a través del hecho artístico. Al referirse a la teoría del arte de Schelling, Hirschberger plantea que "constituye una síntesis de la filosofía teórica y de la filosofía práctica, y pone de manifiesto que lo inconsciente y lo consciente coinciden en una realidad. En el arte y en las creaciones artísticas tienen su encuentro, en polaridad e identidad, naturaleza y espíritu, consciente e inconsciente, ley y libertad, cuerpo y alma, individualidad y universalidad, sensibilidad e idealidad, finito en infinito".¹⁶

Es, por tanto, gracias a esta concepción totalizante y sintética de la obra de arte como se superan las barreras conceptuales que afectaban al artista del momento y a las cuales Walt Whitman tampoco escapa, como veremos más adelante. El poeta norteamericano se enfrenta continuamente al desgarramiento que le produce la conciencia de la unidad del creador, del hombre en general, frente a la multiplicidad de seres humanos y frente a la diversidad de manifestaciones de la naturaleza divina, no sólo en los propios hombres, sino también, y en un afán mucho más totalizador, en el resto de las criaturas que pueblan la tierra, así como en todo tipo de accidentes y fenómenos naturales. La postura de Whitman pasa por una actitud más abiertamente sensualista, diferenciándose así del estricto empirismo que rezuman a veces las teorías de Schelling sobre la relación del hombre y la naturaleza. Ha

¹⁶ Ibidem, p.241.

sido precisamente la carga sensual de la obra whitmaniana uno de los aspectos más innovadores y rupturistas dentro del panorama poético occidental. Russell P. Sebold ha estipulado con gran agudeza los términos que adopta esta compleja actuación del poeta sobre su medio, que pasan por una nueva relación "panteísta egocéntrica" y donde "la naturaleza, que no será ya la determinante de los sentimientos del poeta, se convierte en extensión de su conciencia, formando una reiteración material de su espíritu".¹⁷

Respecto al acto creativo en sí mismo, el artista es contemplado por Schelling como un individuo inconsciente respecto a su propia creación, ya que la individualidad es en este caso tan sólo el canal transmisor de una fuerza impersonal que la arrastra. De ahí que el filósofo alemán denomine "poesía a la energía creadora, a la actividad expansiva, y técnica a la actividad reflexiva, en que predominan la norma y la inhibición".¹⁸ Las palabras de Schelling no pueden ser más explícitas cuando afirma que el artista se halla "como influido por una fuerza que lo singulariza entre los demás hombres y que le constriñe a expresar y describir cosas que él mismo no penetra enteramente y cuya significación es infinita".¹⁹

No debemos reducir, sin embargo, el cúmulo de innovaciones ideológicas al estricto campo de lo filosófico y pensar que el romanticismo giró en torno a la filosofía. Efectivamente, la evolución del arte, en el tránsito de la Ilustración al

¹⁷ SEBOLD, R.P., Op.cit., p.92.

¹⁸ SCHELLING, F.W.J., Op.cit., p.XIII.

¹⁹ Ibidem, p.XIV.

romanticismo, no puede desvincularse de los avances propiciados por las ciencias empíricas y la filosofía de la naturaleza. Los artistas románticos ya reflejan en su obra gran parte de los análisis respecto a lo absoluto, el acto de creación, la labor del poeta... en los cuales la filosofía inmediatamente anterior había sembrado la semilla de la modernidad. René Wellek ha ejemplificado todo esto a través de la obra de Víctor Hugo y su juicio resulta esclarecedor para poder contemplar este fenómeno con una perspectiva globalizadora:

"En Víctor Hugo, entonces, se resumen todas las convicciones y los temas románticos: la naturaleza orgánica y que evoluciona, la visión de la poesía como profecía, la idea de que el símbolo y el mito son los instrumentos de la poesía. En él, la conciliación de los opuestos, el énfasis sobre la integración definitiva de lo grotesco y del mal en la armonía del universo, resulta particularmente clara y evidente aun en sus teorías estéticas..."²⁰

Este esfuerzo compilatorio va encaminado especialmente a establecer una serie de constantes ideológicas y estéticas que constituyen el caldo de cultivo apropiado para propiciar y acoger la irrupción de Whitman en el panorama no sólo poético, sino cultural y filosófico de la época. No podemos olvidar que conceptos tan trascendentales para acceder a la poesía y la poética de Whitman como son sus planteamientos panteístas, la conciencia rotunda de su yo creador, el enfrentamiento a la naturaleza y al paisaje desde premisas personales, se derivan, sin lugar a dudas, de los fundamentos que la filosofía romántica europea había sentado en el panorama de ideas americano, a cuya influencia este último no había podido sustraerse.

²⁰ WELLEK, R., Conceptos de crítica literaria. Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela, Caracas, 1968, p.134 (el subrayado es nuestro).

3.3 La expresión poética del nuevo momento filosófico.

Como ya hemos apuntado en el apartado anterior, el romanticismo ofrece una vastísima variedad de presentaciones y posibilidades en los diferentes países europeos, donde el nuevo movimiento surgió a finales del siglo XVIII. Es una tarea poco simpática, sin embargo, abordar el intento de establecer un esquema cronológico del romanticismo, ya que la aparición de síntomas de cambio en una etapa inmediatamente anterior, denominada prerromanticismo, dificulta el establecimiento de unos límites estrictos en el eje cronológico. La disputa a cerca de en qué país se dieron manifestaciones de corte romántico ha estado y sigue estando abierta en este campo de la crítica. La paternidad alemana en el surgimiento del movimiento romántico es un lugar común entre los estudiosos. Es más difícil, sin embargo, establecer la importancia del romanticismo en otros países. Así, la existencia de un auténtico romanticismo en España viene siendo cuestionada desde hace tiempo por la crítica, de tal suerte que muchas de las características de la poesía española se han expresado, desde entonces, a partir de esa carencia de revolución poética profunda que el movimiento romántico traía consigo. Una de las manifestaciones más interesantes y vitalistas del romanticismo se vive en nuestro país en el periodo inmediatamente posterior a la guerra civil. Es por ello que, por una parte, hemos intentado desarrollar los presupuestos básicos de la nueva poética romántica porque con-

tienen en germen muchos de los planteamientos que aflorarán en nuestra postguerra; por otra parte, resulta evidente que no se puede eludir la compleja relación que Whitman establece con el romanticismo y su futura relevancia en la configuración de unos términos poetológicos radicalmente nuevos en la poesía española de posguerra. Por lo que al panorama francés respecta, considerado superior al inglés por su sólido arraigo en el ámbito de las letras francesas, el estudioso Donald Wesling ha realizado una revisión minuciosa que pasa por la reivindicación del adelanto de Inglaterra respecto a Francia a la hora de abandonar los caducos esquemas neoclasicistas, propios del siglo XVIII, y de avanzar hacia presupuestos de corte romántico. La clave del problema radica, para Wesling, en que el neoclasicismo inglés fue mucho más suave y flexible que el francés, de tal manera que el abandono de los modos neoclásicos se pudo producir sin la fractura que un movimiento sólidamente instalado habría exigido, tal y como ocurrió, según Wesling, en el ámbito francés. Esta situación repercutió asimismo en la cronologización del momento romántico en Francia e Inglaterra; así, "Roland Barthes and Pierre Solers would date the coming of an uncompromising and modern intelligence in the France of the 1840s, in England the condemning and subsuming of the Enlightenment took place fifty years earlier in the practice and critical justification of poetry".²¹

El planteamiento de Wesling, si bien centrado en el panorama poético inglés, resulta muy esclarecedor a la hora de

²¹ WESLING, D., The New Poetries. Poetic Form since Coleridge and Wordsworth, Op.cit., p.35.

analizar la transformación sufrida por la poesía, desde presupuestos classicistas, reducidos a la labor imitativa de la naturaleza y al principio de autoridad de los autores clásicos, hacia la nueva configuración de la figura del poeta, de su obra y de su relación con el entorno. Wesling insiste asimismo en la nueva actitud del artista ante el lenguaje; éste ya no es un campo abonado, fijado y esclerotizado por el legado impositivo de los autores antiguos, a partir de ahora el poeta deberá reinventar el lenguaje ordinario y transformarlo, por una parte, en un vehículo de expresión poética, y por otra, en un resultado digno de superar el ímprobo ineludible del paso del tiempo, la criba cronológica. *... de arte:*

"In the forming process after 1755 the writer must - or must seem to- continually wrench, reinvent ordinary language as the means to rouse his and the reader's verbal behavior, creating interiority in a publica medium, making "a monument to spontaneity, a poem that coincides with the act and passion of its utterance".²²

El poeta, con el inicio de la Edad Moderna, se ve empujado a sobrevivir en un mundo agresivo, en un medio en el que su individualidad debe enfrentarse al vehículo expresivo público y hacer de ello una conducta expresiva propia. Roland Barthes va mucho más allá en las apreciaciones sobre el binomio poeta-lenguaje. Según él, "en el lenguaje clásico, las relaciones arrastran la palabra y la llevan inmediatamente hacia un sentido siempre proyectado; en la poesía moderna, las relaciones sólo son extensiones de la palabra, la Palabra es "morada", está implantada como origen de la prosodia de las funciones, comprendidas pero ausentes [...] Abolidas las relaciones

²² Ibidem, p.52.

fijas, la palabra sólo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo se propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella".²³

Donald Wesling, sin ir tan lejos como Roland Barthes, apunta muy acertadamente los aspectos esenciales del nuevo momento ideológico-cultural y poético que se vive tras la Ilustración. Es lo que Wesling denomina "Augustan Form" frente a la "Romantic Form" que vino a ocupar su lugar:

1) Respecto al tratamiento del LENGUAJE, como ya señalábamos antes, el poeta clásico se remite a la norma de la unidad del lenguaje, firmemente regulado por las reglas convencionales y admitidas por el uso generalizado de las mismas. El poeta romántico conducirá las palabras hasta su significación última; abre de esta manera el mundo de lo que será la futura poesía moderna, que llega a los estados de disolución final a que se refiere Roland Barthes.

2) La poesía moderna, que se inaugura con el periodo romántico, se contempla a sí misma como "one concious phase of the whole creative activity going on in Nature"²⁴. Se pasa de la "naturaleza metodizada" a la "naturaleza humanizada".

²³ BARTHES, R., El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos, Siglo XXI, Méjico, 1989, pp.52-53.

²⁴ WESLING, D., Op.cit., p.55.

3) Aparece de forma consciente y voluntaria el afán innovador de la obra de arte respecto a creaciones anteriores. El poeta busca marcar la diferencia, se confirma, por tanto, el prurito egocéntrico del creador que apela a lo desconocido y a lo no experimentado antes que por él. Se convierte en un artista que se sabe exclusivo y que busca confirmar esa exclusividad. Así, desde 1795 aproximadamente, "to be creative in the fullest sense is to be most oneself, without contingent dependence on other writers or existing formal molds".²⁵ En esta misma línea, Wesling contempla el empleo del verso libre como una expresión más de la búsqueda de originalidad y desarrollo de una voz personal. Nos encontramos aquí ante el réquiem de las Retóricas clásicas y del universo mítico. A partir de ahora se cae en una especie de autobiografismo y en una depuración personal del círculo real. Por lo que a la teoría de los géneros concierne, tan extremadamente estricta hasta ese momento, su planteamiento cambia de forma radical. El género no es ya la cárcel del estilo personal, la pauta firme a seguir en cada caso, sino que el artista se permite la libertad de adaptarlo a sus propias necesidades expresivas. Se abre la puerta a la mezcla, la desviación e incluso la disolución del género literario como tal, sin olvidar, claro está, la posibilidad de inventar géneros nuevos, más

²⁵ Ibidem.

acordes con la voluntad del escritor moderno, que aspira a disponer de nuevos cauces para verter su expresión. La consecuencia lógica e inmediata de todo esto es el HIBRIDISMO de los géneros, que no es algo estrictamente romántico, sino que se empieza a producir poco antes, en la etapa que hemos calificado de prerromántica. Wesling, al hablar de este proceso encaminado al hibridismo de los géneros literarios, lo plantea en términos de género y contragénero, dialéctica que por primera vez se realiza de forma consciente en la historia de la literatura.²⁶

5) A partir del romanticismo cambia el modo de enfocar la relación de los elementos en la organización del poema. Si antes el poeta se fiaba de los parámetros retóricos, de los recursos previos a la elaboración del poema, ahora el arte pasa a reflejar "the processional changing relationships of things with other things, giving thereby an active representation and not a passive copy".²⁷ No hay que pensar tampoco que la retórica queda absolutamente relegada, pues la **anti-retórica** que manifiestan los románticos es por sí misma otra retórica (nos encontramos ante un proceso muy similar al que va a tener lugar con la eclosión de las vanguardias, ya que a pesar de que proceden a través de la ruptura, llegarán a integrarse en una especie de tradición de la ruptu-

²⁶ Ibidem, p.58.

²⁷ Ibidem, p.59.

ra, que una vez sistematizada perderá la efectividad de los primeros tiempos). En la organización de los elementos del poema comienza a cobrar importancia una figura esencial que había permanecido hasta ahora en un indiscutible segundo plano. Se trata de la figura del LECTOR, que es invitado a participar activamente en el texto, de tal manera que el "yo" romántico es en muchas ocasiones más bien un "tú". Otras veces la figura del lector es voluntariamente desechada por el poeta, pero su consciente actitud negativa es prueba de la existencia implícita del lector, aunque no se le invite a entrar en juego en el texto.

6) Continuando con todo lo anteriormente dicho, el poeta busca la originalidad y forja un estilo expresivo propio, su conducta poética se reinventa para sí mismo, los recursos precursores no son respetados, en aras de una expresividad personal e inconfundible. La poesía romántica se enfrenta a todos los elementos que se conjugan en la organización del poema: desde la estructura, que se adapta a un "act of mind", hasta la elección de las palabras, pasando por la concepción métrica, que retoma la importancia del hecho sonoro además del frío cómputo silábico.

7) En cuanto a la elaboración métrica del texto, frente a la rigidez de la "forma augusta", siempre avalada por los esquemas de la retórica y la poética previas, la poesía moderna pretende construir dife-

rencias de tiempo en unidades de carácter y medida desconocidas hasta entonces. Es aquí donde se enmarca la irrupción definitiva del verso libre como vehículo expresivo del yo personalísimo del poeta. La labor de Walt Whitman en este panorama es esencial, ya que fue el primero que desarrolló "a direction first enunciated for Modern literature by Wordsworth and Coleridge, and later called by Ezra Pound a "prose tradition" in English verse: "a practice of speech common to good prose and to good verse alike".²⁸

Fue Ezra Pound el que denominó a este estilo antirretórico **método presentativo**. Lo más importante es el hecho de que el camino hacia la transformación de la poesía estaba ya abierto, las nuevas concepciones sobre ritmo, la organización métrica y silábica del verso, el poema en prosa, el replanteamiento técnico del texto..., se ofrecían al poeta como un campo intransitado, desde el cual el artista podía reafirmar la originalidad respecto a la tradición. Aquí se plantea, sin embargo, una cuestión importante: se trata de por qué los poetas románticos no se diferenciaron realmente tanto de sus predecesores inmediatamente anteriores. Como señala Donald Wesling, no se puede liquidar la cuestión afirmando que lo que ocurrió es que la forma interna cambió antes que la externa. La razón para el crítico descansa en el hecho de que nos encontramos ante un proceso de cambio tan radical que permaneció como algo invisible a los ojos no agudos de este momento cru-

²⁸ Ibidem, p.65.

cial. La semilla de la transformación profunda estaba ya, sin embargo, sembrada, y "althouh it would be sixty years till the premises leaped into the metrics of avantgardism, the basis for the discoveries of Whitman and Hopkins was prepared in the generation of 1795".²⁹ En un primer momento no pudo ponerse en marcha la revolución total, pero lo realmente importante es que los baluartes de la tradición clásica fueron relativizadas y se dio paso a la filtración de las rupturas que cuajarán de forma definitiva años más tarde.

Somos conscientes de las graves limitaciones y carencias de esta rápida sugerencia sobre las constantes del romanticismo que hemos realizado a lo largo de los apartados anteriores. Como ya hemos sugerido, el romanticismo no se configura en ningún caso como un fenómeno homogéneo o sistemáticamente abarcable. Ya nos referimos a los panoramas poéticos en los cuales el romanticismo se desarrolló con esplendor, ya nos referimos al ambiente español, cuyo supuesto momento romántico ha sido caballo de batalla de la crítica durante mucho tiempo, no se puede hablar del romanticismo en términos globalmente generalizadores. La irrupción de este movimiento fue objeto de censura y ataque, con mayor o menor virulencia, en todos los panoramas literarios. La aspiración de globalizar las características del romanticismo se ve dificultada además porque nos encontramos ante uno de los momentos más multiformes y complejos de la historia de las ideas, de la estética, del arte o, incluso, de la política. La propuesta teórica desarrollada en este apartado no tiene mucho que ver con la suerte del roman-

²⁹ Ibidem, p.68.

ticismo español: la razón última de la inclusión de la fractura romántica como marco teórico previo se inscribe en el esfuerzo metodológico por establecer los referentes estéticos y literarios en que surge la figura de Walt Whitman, el cual viene a representar de forma sublime y a la vez personalísima uno de los más altos logros de la lírica romántica. Whitman, uno de los más grandes poetas de Norteamérica, y asimismo uno de los mejores poetas del mundo occidental, bebe de las fuentes poéticas renovadas por la revolución romántica, pero les imprime un fuerte acento propio que le permitirá filtrarse en ámbitos poéticos que le son ajenos en el espacio y el tiempo. Walt Whitman encarna todas las constantes que Wesling distingue como inherentes a la poética romántica, pero el escritor norteamericano las lleva hasta sus últimos límites. El romanticismo hace de la individualidad la premisa esencial, fundamental, del acto artístico; se invierte el orden tradicional de afuera hacia adentro, del mundo exterior hacia la impresión interior, por el de adentro hacia afuera, de tal manera que el mundo interior del autor modela el mundo exterior. Ningún poeta antes de Whitman alcanza a elaborar un "yo" tan abigarrado y apabullante, tan completo e inclusivo. Este yo, por otra parte, concibe la naturaleza como un cuerpo orgánico con el cual mantiene una equilibrada y excelente relación. Por lo que al plano de la forma se refiere, Walt Whitman emprende una sólida institucionalización de lo que se consagrará de manera definitiva como versificación libre: libera a sus poemas de las estrecheces impuestas por las Poética y la Retórica clásicas. En un país joven, donde las trabas de la tradición no

son tan grávidas como en el Viejo Mundo, donde la Constitución se redacta por vez primera con la premisa axial de la libertad del individuo por encima de todo, el poeta de Manhattan encarna la labor de cantar esta nueva libertad a través de un vehículo expresivo absolutamente innovador. Volvamos al punto de partida: hablábamos más arriba de la inabarcabilidad del romanticismo, en cuanto fenómeno global, bajo un solo epígrafe. Esto es aplicable a uno de los aspectos del movimiento que más nos interesa poner de relieve aquí: dado que el romanticismo supone la apuesta rotunda por la individualidad como valor primordial en todos los aspectos de la vida, ya sean públicos como privados, profesionales como artísticos, las diversas circunstancias en que se desarrolla han dado lugar a que sea considerado -y es más que probable que esta consideración esté avalada por una base empírica comprobable en la vida real- tanto un movimiento socialmente comprometido, como un movimiento reducido en exceso al entorno exclusivamente personal de cada individuo concreto, de cada artista particular, que de esta forma perdería contacto, progresivamente, con la vida exterior, con la "vida real". Por lo que a nuestro estudio afecta, hay que poner de manifiesto que Whitman inaugura la línea poética que sitúa al poeta en el centro de una sólida y consciente opción por la labor de proyección social, por la misión profética del artista, el cual no duda en adoptar una función mediúmnica del arte, al servicio de la comunidad. Y es que Whitman viene a ser un ejemplo perfecto del artista de la nueva era, sin dependencias económicas y artísticas o estéticas respecto a más o menos tolerantes mecenas, del artista que

se sitúa solo en el áspero entorno social, incapaz de permanecer ajeno a las circunstancias que afectan al resto de los hombres.

El debate acerca de la naturaleza y características del romanticismo español queda completamente fuera de nuestro objeto de estudio. Poco o nada tiene que ver nuestro momento romántico con el que tiene lugar en Estados Unidos. La crítica más cerrilmente tradicional se ha empeñado en demostrar, desde siempre, la inexistencia del romanticismo literario en España (y si dan por descontada la inexistencia del mismo en el campo de la literatura, ni que decir tiene que no lo conciben en ningún otro aspecto de la vida política, cultural...). Se han aducido importantes retrasos cronológicos, desfases y carencias sustanciales, sin tener en cuenta que el romanticismo ha sido problemático y complejo en todos y cada uno de los ambientes en los que germinó y arraigó, que la oposición al mismo fue frecuente en diversos países europeos, no sólo en España, y que si bien nuestros artistas románticos no alcanzaron la talla ciclópea de algunos de los monstruos de allende nuestras fronteras, también es cierto que en algunos casos no les guardan gran envidia. Como ha señalado J.L. Alborg en su Historia de la Literatura Española, quizá haya que achacar al esplendor del momento literario realista la sospecha de deslucimiento y pobreza que pesa sobre el romanticismo.³⁰ Ni la generación del 98 ni las mucho más esteticistas tendencias posteriores apreciaron el esfuerzo de nuestros románticos y

³⁰ ALBORG, J.L., Historia de la Literatura Española, Gredos, Madrid, 1980, 4 vols., tomo IV, p.70.

sólo cuando las extremas circunstancias de la posguerra imponen la necesidad de una toma de postura clara, de una concienciación social-política sin reservas, es cuando el tono de lo que ha sido calificado como "neorromanticismo" inunda las voces más comprometidas del panorama literario español. Es en este momento asimismo cuando prende la inmensa reserva poética de Walt Whitman, cuyo compromiso humanizante es redescubierto y retomado por nuestros poetas.

No hay que pensar, por otra parte, que el romanticismo español pasó sin pena ni gloria, sin afectar a las sólidas columnas de la esclerotizada vida literaria de nuestro país en aquellos momentos. Pero en relación a lo que sería la poesía posterior, quizá sea la inefable figura de Bécquer, su reelaboración de lo popular directamente relacionada con la influencia de la poética de Heine, la que se perfila con más nitidez. Esta recuperación de la tradición popular, tan torrencialmente rica en nuestro país, será alabada por los escritores de la generación del 98, quienes no dudarán en cultivar esta vena lírica, y por algunos de los miembros del grupo del 27, que no pierden de vista el caudal popular, convenientemente estilizado y reelaborado, en la conformación de sus geniales corpus artísticos. Más importante que la forma es, en nuestra opinión, la recuperación de un punto de vista peculiarísimo en la visualización global de la poesía de nuestra posguerra; y ese punto de vista es el que consagra la ruptura romántica, aunque en España esta fractura tenga unas características específicas que han conducido a la crítica más miope al engaño y la errónea interpretación. En la reimplanta-

ción del momento romántico en nuestro panorama poético, es la voz de Whitman la que sobresale por encima de todas las demás, de ahí que hayamos dedicado atención a las características del romanticismo, que si bien sabemos parciales de antemano, son las que Whitman desarrolla y perfila como sólo él pudo y supo hacer sesenta años después de la génesis del romanticismo en Europa. Walt Whitman implantará, a través de su secuencia poética, el verso libre y el yo arrollador del artista, junto a todo un replanteamiento de la relación del hombre con la naturaleza y con los demás hombres, todo ello bañado por un sólido compromiso personal que, en poéticas venideras, devendrá compromiso político, como veremos más adelante.

3.4 La debatida cuestión de la deuda del romanticismo americano respecto al europeo.

El romanticismo es un movimiento de origen indiscutiblemente europeo, es del viejo continente de donde fue exportado a América. La deuda norteamericana respecto a la adopción del estilo romántico no ha sido objeto de polémica por parte de la crítica. Donde sí que los críticos norteamericanos han realizado una nueva lectura es en la acentuación de la importancia de los aspectos innovadores del romanticismo americano respecto al europeo, la superación de muchos de los presupuestos sugeridos por éste. En la forja de la etapa romántica en Estados Unidos entran en juego, junto a la recepción y concreción de

la nueva filosofía y estética que llegaba de Europa, otros aspectos de orden religioso e ideológico que dan lugar a unos resultados relativamente diferentes. Así, la lectura e interpretación de la producción lírica de Walt Whitman resulta empobrecedora si nos desentendemos de la importancia que la ideología de los cuáqueros tuvo en su vida. Olivia B. Watt ha insistido en el hecho de que la vertiente humanitaria de Whitman se puede explicar desde el punto de vista estrictamente literario como la respuesta personal de Whitman a los planteamientos humanistas que propone el romanticismo, pero, el mismo tiempo, resulta difícil desvincular al poeta de Manhattan de su background cuáquero: "Whitman's views may be more of the Romantic movement in literature. They could be attributed to his Quaker background".³¹

La más reciente crítica literaria norteamericana ha apuntado el carácter original de su romanticismo gracias a la asunción de ciertos caracteres, inherentes a la gestación del espíritu y la cultura norteamericanos, que es imposible encontrar expresados de esa forma en el medio europeo. De esta manera, el romanticismo norteamericano debe gran parte de su originalidad al papel que jugó en él la literatura PURITANA, como ha planteado Leon Chai:

"...as a result of certain studies [...] its connections with American Puritan literature and thought are now well known".

Las conexiones de Whitman con el pensamiento cuáquero fueron puestas de manifiesto por él mismo a lo largo de su

³¹ WATT, O.B., "Humanitarism in Walt Whitman", Walt Whitman Review, X, nº3 (June 1964), p.60.

vida. Siempre mostró un sincero interés y admiración por la oratoria espectacular de las sectas cuáqueras, y resulta incuestionable que el versículo whitmaniano, junto a la lectura apasionada de la Biblia, contrajo una deuda importante con la herencia cuáquera. Partiendo de este mismo planteamiento, Clive Bush llega a unas conclusiones de gran interés, al vincular el pensamiento cuáquero con la etapa de las farragosas disputas religiosas de la era de Cromwell en la Inglaterra del siglo XVIII, ya que Whitman descubre en este momento el fermento "of its whole intellectual, religious and political radicalism".³² Y decíamos que este planteamiento de Bush resulta interesante porque juega con una renovada posibilidad de establecer la relación entre Whitman y el romanticismo americano con su homónimo europeo. De esta manera, nos encontramos ante un fenómeno que realiza un recorrido de "ida y vuelta" entre Europa y Estados Unidos. A América llegan las bases de la filosofía alemana, las innovaciones que aportan la filosofía de la naturaleza y el incipiente trascendentalismo, así como los ecos de un apasionante momento ideológico que tiene lugar en Gran Bretaña. El romanticismo americano bebe de estas fuentes pero cuenta con toda una serie de circunstancias que van a influir de manera decisiva en la conformación definitiva de sus núcleos poetológicos y estéticos. En la base de los mismos se hallan elementos de índole casi exclusivamente religiosa, como es la temprana proliferación de numerosas sectas protestantes que incidirán en la radicalización de cuestiones como

³² BUSH, C., "Origin and Originality in Whitman's Poetry", FRANK, Tibor (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, p.349.

la individualidad, la exigencia de un compromiso desde esta individualidad, la acción social... Realizar un estudio de las fuentes de las que bebe Whitman ayudaría a cifrar la complejidad intrínseca del momento histórico que le tocó vivir, pero nunca podría centrar con exactitud la figura del poeta en su contexto estricto. Repasaremos con brevedad planteamientos determinantes como es el trascendentalismo y sus conexiones con la filosofía alemana, pero lo que realmente nos interesa poner de relieve aquí es la increíble relevancia de los logros poéticos de Whitman en la poesía europea posterior, a partir de la conjugación magistral de este caótico eclecticismo ideológico, filosófico y cultural. Es así como este viaje de ida y vuelta se cierra: Walt Whitman parte de una corriente de pensamiento idealista y vuelve a ella enriqueciéndola a su vez con las adquisiciones realizadas desde su propio ámbito cultural. No conviene perder de vista, antes de proceder a analizar las aportaciones específicas del poeta americano, cuáles fueron sus puntos de referencia previos en el panorama europeo. Estos han sido magníficamente resumidos por Clive Bush en el estudio que acabamos de citar. Se refiere Bush a la forma confesional autobiográfica, rastreable en la poesía de Wordsworth, al compromiso por la libertad que vive Byron, al canto a la ciencia que se encuentra en Goethe y Shelley, a la defensa del pobre y el desvalido que hay en Dickens y George Eliot, al concepto de naturaleza como un ente orgánico que rezuman la obra romántica alemana e inglesa...³³

A estas alturas se impone una revisión somera de la

³³ Ibidem, p.348.

cuestión del trascendentalismo norteamericano, dado que abre una veta de pensamiento estético y, sobre todo, ético en los poetas que llegará hasta el siglo XX. El trascendentalismo está basado en la consciencia interior:

"In the language of the school, it is a free intuition, and can only be attained by a vigorous effort of the will. The object is to discover every form of finite existence, an infinite and unconditioned as the ground of its existence, or rather the ground of our knowledge of its existence, to refer all phenomena to certain noumena, or laws of cognition. It is not a ratio essendi, but a ratio cognoscendi".³⁴

Desde el trascendentalismo se considera la poesía como una vía de conocimiento interior y de ampliación de la conciencia humana. Esta línea de pensamiento se ha filtrado hasta la poesía moderna, desde el romanticismo, a través del simbolismo francés y es rastreable incluso en ciertos presupuestos de las iconoclastas vanguardias artísticas europeas, así, André Breton no dudaba en afirmar la importancia del conocimiento de los abismos interiores como vía de acceso a un conocimiento superior de la realidad. En todo este proceso el poeta se contempla como un emisario, como vate, dueño de un mensaje que debe hacer llegar a los demás hombres. La postura de Whitman a este respecto no deja lugar a dudas ya que es precisamente su autoconciencia como profeta, como medium, una de las facetas más relevantes y fascinantes de su obra, uno de los aspectos que mayor eco ha encontrado en ambientes poéticos posteriores a él. La deuda contraída por Walt Whitman con el pensamiento trascendentalista a estas alturas es más que

³⁴ WELLEK, R., "The Minor Transcendentalists and German Philosophy", GURA, P.F. and MYERSON, J.(eds.), Critical Essays on American Transcendentalism, G.K.Hall and Co., Boston, 1982, p.308.

evidente.

Volviendo al artículo de Wellek, el crítico parte del presupuesto de que, tradicionalmente, se ha vinculado el trascendentalismo que nació en New England con la filosofía alemana. La preocupación de Wellek en este punto es la puntualización de las fases de esa influencia. Según él, el pensamiento alemán se fue filtrando a través de los estudiantes americanos que se habían formado en las universidades alemanas. Sin embargo, ya desde el siglo XVIII había interés por la literatura alemana así como ciertos asomos a la filosofía de Kant y Fichte. René Wellek señala que se ha concedido más importancia de la necesaria a la mediación de los estudiantes americanos ya que éstos, en la mayoría de los casos, no mostraron gran inclinación hacia la filosofía. Fue uno de estos jóvenes educados en Alemania, no obstante, el que en un estudio dedicado a Coleridge, "describes briefly the main principle of Schelling's natural philosophy as an endeavor to show that "the outward world is of the same essence of the thinking mind, both being different manifestations of the same divine principle".³⁵

Establecer los antecedentes intelectuales del trascendentalismo no es tarea fácil, ya que el crítico puntilloso podría remontarse hasta Platón. La importancia y el conocimiento de la filosofía de Schelling resulta a todas luces un punto de partida innegable; Whitman además demuestra haber accedido al pensamiento de Kant y Hegel, y se inclina decididamente por este último. Incluso los críticos que han sostenido una pos-

³⁵ Ibidem, p.308.

tura negativa respecto a la interpretación de la filosofía de Hegel en el panorama norteamericano (aquí incluyen también a Whitman) aduciendo el equivocado enfoque que se dio a la misma no han podido negar la influencia efectiva del pensamiento alemán en la conformación de las ideas trascendentalistas. En esta línea se sitúa Arthur E. Briggs, que apunta que Whitman era más bien un humanista científicista que un realista metafísico, pero "that he was influenced by his study of the German Idealism cannot be disputed" aunque insiste en separar cuidadosamente las ideas filosóficas de Whitman de todo atisbo idealista.³⁶

Floyd Stovall en su inapreciable estudio sobre las bases teóricas, filosóficas y estéticas de la obra del poeta norteamericano, tampoco desaprovecha la oportunidad para apuntar el conocimiento de los pensadores alemanes por parte de Walt Whitman, y remite al artículo de Wellek que hemos mencionado más arriba.³⁷ Stovall lleva a cabo un rápido repaso de las obras sobre filosofía alemana a las que pudo acceder Whitman directamente: "That he did make notes from the 1854 German Literature is proved by a page reference in Notes and Fragments and by identical or nearly identical comments in these notes and in German Literature".³⁸ Stovall adivina en la edición de Leaves of Grass de 1856 más ideas derivadas de la filosofía alemana que en la de 1855. En la revista Eclectic

³⁶ BRIGGS, A.E., Walt Whitman, Thinker and Artist, Philosophical Library, New York, 1952, p.58.

³⁷ STOVALL, F., The Foreground of Leaves of Grass, University Press of Virginia, Charlottesville, 1974.

³⁸ Ibidem, p.196.

Magazine encuentra Stovall un posible marco de referencia ya que en ella pudo Whitman "have learned much and been stimulated to read more, both about Cousin and about German philosophers, especially Schelling and Hegel, on whom Cousin drew for elements of his own philosophy".³⁹ La presencia de Hegel en la poesía de Whitman es para Stovall especialmente incontestable en los poemas elaborados entre 1860 y 1875. Cuestiones como la idea de la historia como una manifestación de la supervisión de Dios de la humanidad, y la idea de la constitución de la historia a partir de la relación de tres elementos del pensamiento: el infinito, lo finito y la relación entre ambos.⁴⁰

El trascendentalismo parte del presupuesto primordial de la dualidad yo/no-yo, en la cual el no-yo viene a ser el complemento ideal del yo, y en realidad posterior a éste, ya que el conocimiento parte del yo y la consciencia interior viene a ser, como ya hemos dicho antes, un modo de acceder al conocimiento de realidades exteriores, de todo aquello que queda referido al ámbito del no-yo. Whitman supera sin embargo este planteamiento trascendentalista al alterar la concepción dualística de la realidad a través de dos procesos: "first, by placing the body firmly on the "self" side of Emerson's dichotomy, and second, by perceiving the entirety of both self and not self to be suffused with the power of divinity".⁴¹ La superación por parte de Whitman de esta premisa fundamental

³⁹ Ibidem, p.198.

⁴⁰ Ibidem, p.201.

⁴¹ LIEBER, T.M., Endless Experiments. Essays on the Heroic Experience in American Romanticism. Ohio State University Press, Columbus, 1973, p.75.

del pensamiento trascendentalista se debe en gran medida a la relevancia que en su corpus ideológico alcanza la filosofía de Emerson. La figura de este pensador es el punto de referencia fundamental por lo que a la configuración definitiva del romanticismo norteamericano se refiere, y esto afecta de forma igualmente decisiva a Walt Whitman. La obra de Whitman y Thoreau se inscribe así en una segunda etapa del romanticismo americano, que contrae una gran deuda con las aportaciones teóricas previas de Emerson. Este, entre otras cosas, enseñó a Whitman a descubrir y expresar la importancia del yo, como señala Alan Shucard.⁴² Esta influencia de Ralph Waldo Emerson marcó definitivamente las actitudes poéticas de Whitman en lo referente al yo del poeta, a la naturaleza, a la relación del arte con la vida... Emerson supo estimular el intelecto de Whitman y hacer fluir de él lo que adormecía. Su influencia se deja sentir en muchos de los aspectos más importantes de la poética whitmaniana, como pasaremos a ver más adelante.

Resumiendo, hay que decir que el romanticismo americano no puede ser planteado como una versión edulcorada del romanticismo europeo. Las teorías y estética románticas en América dieron lugar a unos planteamientos diferentes porque el ámbito cultural norteamericano constaba de unas características propias muy definidas, como el puritanismo y el trascendentalismo, que si bien proceden de fuentes netamente europeas, alcanzan en Estados Unidos una dimensión específica hasta entonces desconocida. Teniendo en cuenta todo lo enunciado hasta ahora,

⁴² SHUCARD, A., American Poetry. The Puritans through Walt Whitman. The University of Massachusetts Press, Amherst, 1988, p.158.

no sería descabellado plantear el romanticismo norteamericano como la fase final del romanticismo europeo, en la que se resuelven muchas de las tensiones implícitas en el europeo. Y es que, aunque éste también las resuelve -al menos en poesía- en esta etapa postrera, el romanticismo americano añade toda una serie de matices que le son absolutamente propios y que enriquecen desde la periferia el núcleo de la poesía que cuajará en Europa desde entonces hasta bien entrado este siglo. Quizá sea Leon Chai uno de los críticos que con más agudeza ha cifrado la compleja relación entre el romanticismo europeo y norteamericano. La peculiaridad del romanticismo americano giraría así en torno a la creciente subjetivización del pensamiento y de la conciencia, y la agudización de la oposición entre el materialismo y el espiritualismo.⁴³ Walt Whitman ocupa un lugar privilegiado en el proceso de recepción y recreación del romanticismo europeo, y llegará a convertirse en un elemento de referencia obligada en la segunda mitad del siglo XIX en la conformación de una nueva tradición literaria y del consiguiente nuevo canon estético. Es así como el camino de ida y vuelta del romanticismo europeo, su transformación y enriquecimiento en el panorama norteamericano antes de volver a Europa donde contribuirá de forma decisiva en la configuración del canon artístico de la modernidad, se cierra a la perfección.

⁴³ CHAI, L., Op.cit., p.6.

3.5 Aportación de Emerson a la poética de Whitman.

Como ya hemos sugerido más arriba, la impronta dejada por Emerson en la conformación del romanticismo americano y, más específicamente, en Walt Whitman, es ineludible al estudiar este periodo. Whitman y Emerson entraron en contacto cuando, en 1842, este último dio una serie de conferencias en la Society Library de New York. El joven periodista que por aquel entonces era Walt Whitman se dejó prender por el magnetismo que desprendía la figura de Emerson. Ralph Waldo Emerson ejerció una labor fundamental al actuar como filtro y reelaborar las constantes temáticas y filosóficas del romanticismo europeo en el ámbito literario norteamericano. Leon Chai ha apuntado la actitud catalizadora de diversas temáticas que realiza el pensador norteamericano:

"...attaction towards pantheism that celebrates the beauty of the cosmos and its minoring in conciousness, and a simultaneous and equally powerful desire to trascend the material sphere through moral action and a faith that discovers its strength in the nature of its own impulse".⁴⁴

Emerson encabeza asimismo una nueva concepción de la modernidad, la cual, al igual que en el romanticismo europeo, gira en torno a la relación que se establece entre la tradición y la innovación, la modernidad "consists above all of specific mode of conciousness: subjective as opposed to objective, a literature of feeling and mind against the literal

⁴⁴ Ibidem, p.10.

rendering of an external world".⁴⁵ Kaufman ha insistido en la vinculación existente entre Emerson y el romanticismo europeo, concretamente con el romanticismo inglés, en cuanto que el filósofo norteamericano se revuelve también contra la tradición, reivindica los derechos del individuo frente a ésta, recupera el valor de la imaginación, "philosophically of course he assimilated the German doctrine that the world is intuitively created by the individual self, which, together with the belief that the Over-Soul dwells in every man, constitutes the core of Transcendentalism".⁴⁶

Emerson estableció también los parámetros de lo que se constituirá como la nueva figura del poeta, el poeta de los tiempos modernos. Whitman se sintió representado en estos nuevos planteamientos del escritor norteamericano, derivando en lo que gran parte de la crítica ha dado en llamar dependencia de Whitman respecto a Emerson. Hoy en día se trata de situar esta relación de intercambio en su punto justo. Alan Shucard ha puntualizado esta cuestión al señalar que Emerson no recreó a Whitman, sino que fue éste el que reconoció la deuda con su maestro y lo consagró como tal -tras la publicación de Leaves of Grass en 1855, Whitman calificó a Emerson de maestro, "master"-; Emerson supo estimular y precipitar todo aquello que en Whitman se hallaba en estado latente. Shucard ha establecido la influencia de Emerson en Whitman a lo largo de nueve apartados que ha agrupado bajo el epígrafe "The

⁴⁵ KAUFMAN, Paul, "The Romantic Movement", FORSTER, E., (ed.), The Reinterpretation of American Literature, Russel and Russell, New York, 1959, p.131.

⁴⁶ Ibidem.

Emerson Legacy: Song of Myself". Veamos rápidamente en qué términos resume Shucard la relación ideológica y estética entre los dos poetas norteamericanos:

1) Idea del poeta como hombre representativo. El poeta debe acercarse a un gran número de lectores, ya que su carácter visionario lo empuja a adoptar un rol mesiánico dentro de la sociedad. Que esta función vática llegue a buen término es mucho más difícil, ya que Whitman, al igual que la inmensa mayoría de los poetas, sólo consigue acceder a la inefable minoría selecta de lectores.

2) Emerson parte de la noción de la divinidad del hombre. Según Shucard, esta autovisualización de Whitman como criatura que participa del ámbito de lo divino otorga a la obra del poeta un aire de optimismo que la recorre de principio a fin.

3) Para Emerson el poeta es un filtro del proceso divino. Aquí late uno de las premisas básicas del trascendentalismo, al situar al poeta en un lugar privilegiado respecto a los hombres y respecto a las fuentes del conocimiento.

4) El poeta, según Emerson, es un gran demócrata. Esto es fácilmente observable en la obra de Whitman, que por su origen de clase trabajadora y sus preocupaciones humanistas se convierte en un abanderado de las teorías democráticas: "he promulgated alternative, humanistic values -love, including sexuality, and the inestimable value of all persons and things equally in the oneness of the universe".⁴⁷

5) Emerson ve al poeta como un hombre de ciencia. El canto de Whitman a la ciencia a lo largo de Leaves of Grass es

⁴⁷ Ibidem, p.167.

bien conocido. El arte y la ciencia no se contemplan como realidades incompatibles, ambos permiten acceder a niveles de conocimiento profundo de la realidad circundante desde perspectivas diferentes. La concepción de la ciencia como instrumento imprescindible en los procesos de conocimiento es algo que se remonta a la filosofía de la Ilustración y constituye a su vez un primera paso hacia lo romántico. El arrobamiento científico del siglo XVIII es asimilable al arrebató de la inspiración poética y es a través del científicismo como el sensualismo y la descripción entran a formar parte de la compleja relación que se establece entre el poeta y el mundo que lo rodea. Se empieza a prestar inusitada atención al hombre en la relación con el entorno, es así como los sentidos, sus percepciones, pasan a ser un punto de partida irrenunciable. Es de esta manera como se establece el verso descriptivo dieciochesco, a partir de las sensaciones. A partir de este momento, y a lo largo de toda la poesía moderna, el vínculo del hombre con los objetos a través de la sensación que éstos le producen va a ocupar primordialmente la atención de los poetas. Por poner un ejemplo al alcance de la mano, en el medio literario portugués tenemos a comienzos de este siglo la eclosión del "sensacionismo" que lleva a sus últimas consecuencias esta trayectoria de conocimiento iniciada por el romanticismo y, aún antes, provocada por los logros de la filosofía de la Ilustración.

6) Emerson y Whitman comparten la misma actitud respetuosa pero contenida respecto al pasado: el pasado merece respeto pero no debe constreñir la perfilación del presente. Se en-

cuentra aquí en estado seminal el venidero y abierto repudio de los futuristas por todo aquello que constituye la gloria y el esplendor del pasado. Según Shucard, se trata de una actitud muy pragmática, muy americana: "Values of the past may be admissible, but if they are, it is because they are reconsidered and found to be right, not because they have been historically acceptable".⁴⁸

7) Emerson se hizo eco de la idea de forma orgánica que adoptó de Coleridge. A partir de esta idea, "Whitman reinvents poetic form, deriving it from what he had to say. He developed his characteristic free-verse long lines, with their strongly rhythmic repetitions and parallelisms, precisely because it is the pattern that inhered in his vision".⁴⁹ En Whitman el vehículo está en función del mensaje que quiere transmitir, en consecuencia, el medio que la profecía exige debe ser el verso largo y libre.

8) Emerson consideraba que no había limitaciones respecto a la materia poetizable. Este planteamiento, oportunísimamente retomado por Whitman, fue llevado por él mucho más lejos de lo que Emerson nunca hubiera imaginado. Así, por ejemplo, el tratamiento que el bardo americano da al sexo en su poesía llega a unos límites absolutamente impensables en Emerson.

9) Emerson fue uno de los primeros en concebir América como objeto de tratamiento poético, como elemento estilizable a través de la poesía. No cabe duda de que toda la obra de Whitman es un canto inacabable a su país, a su naturaleza, a

⁴⁸ Ibidem, p.168.

⁴⁹ Ibidem, p.169.

sus gentes. El bardo norteamericano recrea su país a través de la toma de conciencia de sus maravillas. Junto a esta adoración por América, y en correspondencia lógica con el pensamiento trascendentalista, surge la conciencia del poeta como "nombrador" -namer-, de tal manera que a partir de ahora se consagra la figura del poeta como creador de realidades, como figura adámica que descubre y clasifica un mundo nuevo a sus ojos.

De todo lo dicho anteriormente acerca del romanticismo norteamericano, la ubicación de Whitman en el mismo, y la relación que en conjunto mantiene con Europa, hay que tener en cuenta, a la hora de estudiar el fenómeno en sí, la vinculación innegable con las teorías de la naturaleza y el conocimiento que se había planteado asimismo ya en un primer momento en el contexto de la Ilustración que se desarrolló en Europa en el siglo anterior. De esta base filosófica común se derivará sin embargo por derroteros muy diferentes, en los cuales tiene un papel estelar la mediación de Emerson, por lo que al proceso romántico norteamericano se refiere. Emerson enfatizará cuestiones como la preponderancia de la individualidad a todos los niveles, individualidad que deviene en la concepción del poeta como vate, encargado de llevar a cabo una sólida labor en el conocimiento del mundo a través de sus propias sensaciones y categorías. En un contexto mucho más proclive a liberarse del peso de una tradición que no les es propia, Emerson y Whitman emprenden una revisión crítica del pasado que les lleva a acabar con los mitos y tabúes impuestos por

ésta, o al menos a intentar superarlos desde una óptica más aperturista y más positiva. En América se desarrollaron algunas de las características radicalmente diferentes dentro de los planteamientos del romanticismo, llevándolas hasta límites impensables en una Europa que se debate en dura pugna con una sólida tradición literaria y filosófica. Otras características fueron eliminadas y se crearon una serie de nuevas aportaciones que no pueden ser desvinculadas de la especial virulencia que en Estados Unidos alcanzaron las teorías de los puritanos y los trascendentalistas. Desde estas teorías se enfatizó la vena humanizante que adquiere el romanticismo en Norteamérica, frente a posturas más o menos aristocráticas que se desarrollaron en otros países europeos. Tanto la postura humanista como el énfasis en la concepción de la poesía como una vía de acceso a estratos superiores del conocimiento desde la conciencia interior abren una brecha de insondables consecuencias en la configuración de los panoramas poéticos posteriores en el ámbito de la literatura europea.

La fuerza vital de los presupuestos poéticos de Whitman, representante magistral de los logros alcanzados en su mejor momento por la poesía norteamericana, encontrarán una respuesta favorable en Europa antes que en su propio país, que no estaba preparado aún para asimilar el inmenso alud que la lírica whitmaniana proponía. Cuestiones como la consolidación del yo en el eje del proceso poético, la propuesta de un nuevo poeta moderno que se sabe diferente del modelo impuesto por la tradición, el canto a la naturaleza y a la ciudad siempre desde el filtro impuesto por la individualidad, la profundización en

el análisis de la relación del poeta con los demás hombres, su compromiso con la naturaleza humana... serán objeto de sucesivas y fascinantes concreciones a lo largo de las diferentes superposiciones de diferentes momentos de la literatura europea. En Estados Unidos se insufla al corpus del romanticismo un aliento vital renovado que va a modificar muchos de los presupuestos que se habían adelantado desde el panorama europeo y que serán retomados por éste en concreciones poéticas de elevadísimo nivel artístico.

4

El simbolismo o la primera concreción
de Walt Whitman en Europa.

4.0 Introducción.

Si pensamos en el fenómeno de la producción literaria de la pasada centuria como un ente global, resulta incontestable que la obra de Whitman, Leaves of Grass, aparece en el momento que en Europa corresponde a la gestación de un temprano simbolismo -de la mano de su genial predecesor inmediato, Charles Baudelaire-. El panorama artístico y filosófico europeo es, por aquel entonces, el punto de referencia ineludible a la hora de cifrar la repercusión de un autor y, por supuesto, de su obra. Así, no pocas veces encontramos en el propio Walt Whitman una actitud de rechazo de esta situación cuando proclama, en sus reflexiones ensayísticas, la caducidad de la imposición del canon europeo, la decadencia generalizada que lo caracteriza, la necesidad de imponer unos nuevos criterios de valoración estética que deberían surgir en el "Nuevo Mundo"...

Es más concretamente Francia, dentro de Europa, el foco principal de renovación artística y específicamente literaria: los poetas simbolistas propician un avance profundo y decisivo en la poesía del momento al conferir al objeto poético una naturaleza y características desconocidas hasta entonces. Los simbolistas transforman, asimismo, la relación entre el artista y su creación, abriendo un infinito abanico de posibilidades que dará lugar a las diversísimas manifestaciones de la poesía europea del siglo XX, desde los purismos hasta las vanguardias. Desde este panorama se cataliza todo aquello que irrumpe novedosamente desde otros frentes literarios. De esta manera, si bien Whitman despertó temprano interés y admiración

-más interés y admiración que en su propio país, sin duda- en Inglaterra o Alemania, es la relación con el mundillo literario francés la que marcará la pauta de la suerte seguida por Leaves of Grass en el ámbito general europeo, y será a través de la lectura que propician desde Francia como Whitman se canalice hacia otros panoramas poéticos coetáneos o inmediatamente posteriores. Son los simbolistas franceses los que realizan un primer acercamiento consciente a la obra poética del autor norteamericano, los que la consagran en el seno de la poesía europea. Como repasaremos a lo largo de este capítulo, prácticamente todos los escritores simbolistas y post-simbolistas accedieron, de una forma u otra, a la obra de Whitman, la cual tradujeron en diversísimas concreciones, que vienen a confirmar, una vez más, la fuerza vital de las potencialidades de sentido de la producción del norteamericano. Ya en 1861, seis años después de la primera edición de Leaves of Grass, se pueden encontrar en Francia artículos en torno a la figura y obra de Walt Whitman; así, "Walt Whitman, poète, philosophe, et rowdy" de ese mismo año, transmite una idea un tanto peyorativa del poeta de Manhattan, basada con toda probabilidad en una lectura chata y cautelosa. Habrá que esperar a 1872 para que los estudios de Whitman adquieran una nueva dimensión y sea Emile Blémont quien tome conciencia de su inmensa personalidad poética. Betsy Erkkila¹ contempla el impacto que la publicación del laudatorio artículo de Blémont, junto a otro de carácter más bien peyorativo, publicado en la misma revista,

¹ ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French. Poet and Myth, Princeton University Press, 1980.

pudo tener entre los miembros del movimiento simbolista. Que la irrupción de la poesía de Whitman fue impactante viene avalado por el hecho de que entre 1861 y 1872 Francia ya se hizo eco, de una forma u otra, del surgimiento de un fenómeno poético radicalmente diferente a lo que hasta entonces se había hecho. Lo que más nos interesa enfatizar, llegados a este punto, es que Francia viene a ser la puerta oficial abierta a la consagración de Whitman en el panorama poético global europeo. La importancia de este planteamiento; que no conviene perder de vista, descansa en el hecho de que es Francia, como ya hemos apuntado más arriba, el foco de renovación de toda la poesía del mundo occidental, el núcleo de donde surgirán las transformaciones básicas de la literatura europea hasta el siglo XX. Que Whitman cuaje en el panorama francés significa que cuaja en la poesía europea vista en su conjunto, ya que los restantes panoramas poéticos van a proceder por la renovación a través de las adquisiciones formales rupturistas conseguidas desde Francia.

La finalidad de este capítulo sobre el simbolismo descansa no tanto en profundizar en la naturaleza del movimiento mismo, cuanto en la necesidad de estipular con cuidado el ambiente que rodea a la consagración de Whitman en Europa. Nos dirigiremos, de forma fundamental, al planteamiento de los ejes poetológicos básicos que precipitan el éxito del escritor norteamericano en el ambiente francés, escala previa de futuras concreciones paneuropeas, que constituye una etapa ineludible para abordar la presencia de Walt Whitman en cualquier panorama poético posterior. En Whitman descubrieron los simbo-

listas al poeta de la ciudad, de lo urbano, como nuevo entorno para el hombre; admirarán asimismo la sutileza del norteamericano a la hora de captar el espíritu científico que caracterizará la era que se inicia, y no permanecerán ajenos a la ola de humanismo que empapa la poesía de Whitman. No es nuestro objetivo inmediato, sin embargo, ahondar en los avatares de la poesía francesa, de ahí que nos propongamos plantear tan sólo aquellas cuestiones formales, temáticas o poetológicas que hallarán eco en nuestro propio panorama poético y que sirven para enmarcar los términos en los que se recibe al poeta norteamericano.

Por lo que a España respecta, no es ningún secreto que nuestro país carece de un movimiento simbolista propiamente dicho, que en estos momentos nuestros poetas se debaten en lides románticas o post-románticas y que habrá que esperar a que Rubén Darío encabece desde el modernismo un esfuerzo por precipitar la **renovación formal** de nuestra poesía. El abordamiento de la cuestión teórica del simbolismo nos servirá para establecer toda una serie de presupuestos esenciales que configuran la naturaleza intrínseca tanto del simbolismo europeo como del modernismo latinoamericano. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que Whitman obtuvo una respuesta positiva no sólo en el panorama simbolista francés sino que muchos de los poetas y pensadores latinoamericanos adscribibles al modernismo en algún momento de su producción literaria, admiraron el **espíritu cósmico y democrático** del cantor de Norteamérica. De esta manera, la figura de Whitman se perfila, se encauza hacia nuestro panorama literario, desde dos frentes diversos que, no

obstante, apelan por igual a la renovación formal del fenómeno literario del momento.

Ni que decir tiene que la recuperación de la importancia de la actitud de Francia ante la obra de Whitman adquiere su plena dimensión en el contexto general de la literatura comparada. Así, si bien Walt Whitman va a seguir una trayectoria muy peculiar en nuestro panorama literario posterior, ya desde los simbolistas se impone un rastreo de los diferentes horizontes de expectativas, que se superponen unos a otros y favorecen lecturas y concreciones no menos diferentes de la obra lírica de Whitman. Dado que nuestro objetivo principal se centra en el seguimiento de la poesía de Whitman en nuestro propio marco literario, no podemos dejar a un lado el momento primero de su irrupción en la literatura francesa, de donde fluirá, enriquecida, a otros entornos artísticos.

4.1 Delimitación del concepto.

La delimitación del concepto de simbolismo supone un reto de difícil solución para el estudioso de la literatura europea a caballo entre los siglos XIX y XX. Si se tratara de definir estructuralmente la naturaleza intrínseca del simbolismo, podríamos pensar en una figura constituida por sucesivos círculos concéntricos, simultáneamente similares entre sí, pero separados por profundas diferencias. Las diferencias que afectan a la definición del simbolismo se deben, fundamentalmente, a

cuestiones que van de lo cronológico a lo geográfico. Dejando de lado las lógicas diferencias marcadas por el paso del tiempo, el simbolismo responde perfectamente a la imagen concéntrica que hemos sugerido más arriba: la piedra, caída o tal vez lanzada desde la poesía francesa, obtuvo respuesta en la mayoría de los poetas europeos del momento y marcó una impronta indeleble en toda la poesía posterior, es decir, en la poesía del siglo XX. De ahí que cualquier estudio dedicado a desentrañar y analizar los rasgos poetológicos de la lírica del siglo XX, no pueda eludir la presencia imponente del fenómeno simbolista, así como de sus seguidores y epígonos:

"Únicamente Francia, entre todos los países de Europa, haabía ya visto nacer, en la segunda mitad del siglo XIX, el estilo lírico que hasta ahora ha venido imperando en el siglo XX. Este estilo, esbozado ya a partir de Baudelaire, había sido presentido por el alemán Novalis y el americano Poe. Rimbaud y Mallarmé habían fijado los límites extremos a que puede llegar la poesía. Y por muy dotados que hayan sido algunos de sus poetas, la lírica del siglo XX no aporta nada fundamentalmente nuevo".²

La consideración del simbolismo en el ceñido sentido etimológico del término pierde interés para el crítico: en última instancia, si la literatura, así como las actividades artísticas en general, rozan continuamente la visión simbólica del mundo o la reconstrucción simbólica del mismo, la poesía encarna la pasión pura del símbolo. De seguir por esta línea, nos encontramos en el vasto páramo del análisis del hecho poético, de la utilidad y función de la poesía o de la relación, siempre conflictiva, del arte con la naturaleza. Coincidimos,

² FRIEDRICH, Hugo, Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días, Seix Barral, Barcelona, 1974, p.183.

en este sentido, con las consideraciones terminológicas que desarrolla Anna Balakian en la introducción a su edición sobre el movimiento simbolista:

"Of the four concentric circles we have distinguished: the coterie in Paris in the eighteen-eighties; the French movement from Baudelaire to Valéry; the international movement that spans the continents and includes all or almost all literatures between 1880 and 1920; and the symbolism of all ages and places. The third meaning, the concept of the international movement, is clearly the most relevant to our concerns as comparatists".³

Nos interesa, por tanto, el simbolismo en cuanto estricto movimiento de renovación literaria o artística, que cabalga entre las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. La delimitación de las referencias cronológicas del simbolismo ha sido campo de batalla en muchos planteamientos críticos, y es que la vasta extensión del mismo ha provocado la continua revisión de sus características y ha dado pie a incansables y puntillosas precisiones. Esto nos conduce a una premisa fundamental a la hora de enfocar el presente trabajo: el simbolismo no constituye un movimiento aislado, sino que convivió en Europa con otros movimientos artísticos, que adoptaron, asumieron o rechazaron sus adquisiciones formales. Al parecer, la interpretación del término "simbolismo" fue conflictiva desde la perspectiva de los propios artistas simbolistas. Así, como ha recogido Anna Balakian muy acertadamente, el simbolismo se confundió muy pronto con el método simbolista, con el proceso de abstracción que la creación de un símbolo conlleva:

³ BALAKIAN, A., The Symbolist Movement in the Literature of European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, p.28.

"The method involved in the creation and use of symbols is a direct result of the very nature of the Symbolist movement. This method, as we have seen, is a prime example of abstraction".⁴

Poco o nada tiene que ver, por ejemplo, la actitud ante el símbolo de los poetas simbolistas comparada con la de Goethe o Stendhal, por citar tan sólo dos ejemplos de sobra conocidos; si estos dos autores basan el símbolo en una representación artística realista, se podría concluir que el simbolismo procedió, a través de formas y objetos reales, a la creación o expresión de formas pertenecientes a una realidad no sensible o supra-sensible.⁵

No podemos dejar de lado tampoco la postura de los críticos que se han alzado contra el concepto de "simbolismo" aduciendo su carácter escolar y meramente reductor. Hugo Friedrich rechaza el encorsetamiento conceptual que conlleva el término, dado que es insuficiente para abarcar la prolija complejidad y profundidad del fenómeno presentado por la crítica bajo la etiqueta simplificadora de "movimiento simbolista". Para Friedrich, este concepto "enmascara el hecho de que los líricos en él comprendidos -principalmente Mallarmé- ofrecen características que son todavía patrimonio de poetas contemporáneos como por ejemplo Valéry, Guillén, Ungaretti o Eliot. Por consiguiente, o bien el simbolismo no ha muerto todavía, o este concepto es insuficiente para definir un estilo poético y, por consiguiente, tiene que ser sustituido por la

⁴ Ibidem, p.34.

⁵ Ibidem, p.35.

descripción de las características de dicho estilo."⁶ La postura de Friedrich da de lleno en el problema clave del simbolismo. De ahí que cuestiones como la periodización pase a un segundo plano en aras de planteamientos más complejos referentes a la descripción de la naturaleza intrínseca del movimiento.

Ya nos hemos referido al carácter plurisignificativo y polimórfico del fenómeno que se ha venido denominando SIMBOLISMO, ahora bien, dadas estas características tan específicas en la historia de la literatura, ¿qué relación se adivina entre Whitman, el simbolismo y las manifestaciones o movimientos poéticos del siglo XX en Europa?. El carácter del simbolismo y el papel que juega en la definición de la poesía posterior es tan importante por la revolución integral del lenguaje poético que lleva a cabo, que el estudioso comparatista no puede enfrentarse a la poesía del siglo XX sin tener en cuenta el nuevo espíritu aportado por el mismo. Coincidimos, en este sentido, con la postura adoptada por Balakian:

"Symbolist poetry at its best should bring much insight to those who pursue the study of Reception-Esthetics or the processes of interpretation".⁷

En este estudio, cuyo objetivo principal es "reconstruir" el itinerario seguido por la presencia de Whitman en España, no podemos olvidar el tratamiento que el simbolismo dio a la poesía del bardo norteamericano. Y esto es así porque los poetas simblistas asimilaron gran parte de la estética y la poética whitmanianas gracias a un evidente esfuerzo sincrético.

⁶ FRIEDRICH, H., Op.cit., p.184.

⁷ BALAKIAN, A., Op.cit., p.695.

El simbolismo se constituye, de esta forma, como el puente que vincula a Whitman con la corriente literaria europea, a la que el propio Whitman ya se había asomado a su vez gracias a la literatura romántica. Hay una duda que asalta inmediatamente llegados a este punto: ¿existió realmente interés en los poetas simbolistas hacia la inmensa personalidad poética de Whitman?. Si es cierto que hubo conexiones entre ambos mundos poéticos, ¿cuál era el horizonte de expectativas en el panorama poético francés del momento? y ¿qué aspectos de la compleja postura de Whitman adoptaron y adaptaron a sus propios postulados artísticos?.

La primera cuestión a abordar sería, por tanto, la relativa al carácter intrínseco del simbolismo y a su situación respecto al ambiente poético, estético y filosófico inmediatamente anterior.

4.2 Antecedentes del simbolismo: ¿romanticismo?

La relación existente o inexistente entre el simbolismo y el romanticismo ha sido objeto de diferentes valoraciones por parte de la crítica especializada. Por una parte, el simbolismo ha sido definido como una segunda oleada, más rotunda y compleja, del romanticismo. Esta sería la postura defendida por Edmund Wilson en su obra ya clásica, El castillo de Axel, donde dice al referirse al simbolismo que "el movimiento de cuyo maduro desarrollo somos ahora testigos no es meramente

una degeneración o una elaboración del romanticismo, sino más bien su equivalente, un segundo flujo de la misma marea."⁸ La deuda que el simbolismo tiene contraída con el movimiento romántico ha sido planteada por otros autores, los cuales, si bien no llegan a afirmar que se trata de una segunda etapa del romanticismo, sí que se hacen eco de que el estudio del simbolismo debe estar basado en algo más que el "analysis of its literary sources. Sociological, ideological and moral factors must also be noted..."⁹

El simbolismo se sitúa en el seno mismo de la edad contemporánea, siempre y cuando convengamos en que ésta se inicia con la ruptura crítica y filosófica del siglo XVIII y se consolida literariamente con los artistas del romanticismo. El romanticismo inaugura toda una etapa de manifestaciones artísticas de carácter muy diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces.¹⁰ La trayectoria poética iniciada por el romanticismo se consagra definitivamente en el movimiento simbolista. Las vanguardias del siglo XX, por su parte, constituyen la culminación abierta de la experimentación por un lado, y del descontento del artista con la sociedad que le toca vivir, por otro. La insatisfacción del poeta en el mundo que le rodea es la tónica general del arte a partir del romanticismo: el

⁸ WILSON, E., El castillo de Axel. Cupsa Editorial, Madrid, 1969, p.11.

⁹ JOUANNY, R., "The Background of French Symbolism", en BALAKIAN, A., Op.cit. p.74.

¹⁰ Remitimos al excelente ensayo de Octavio PAZ, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, que refleja perfectamente el cambio de sensibilidad que propicia la era moderna.

artista ya no es un individuo feliz, encuentra innumerables llamadas a la decepción y la desilusión, llamadas que se van agudizando a medida que nos acercamos al siglo XX. Esta evolución de los presupuestos románticos desde su comienzo hasta la eclosión vanguardista es más nítida en el panorama francés que en el español, ya que si bien el romanticismo francés no gozó de la fuerza y brillantez del alemán, en España las cosas ocurrieron por derroteros tan específicos que la crítica se llega a cuestionar incluso la existencia de un auténtico romanticismo.

4.2.1 Origen filosófico del simbolismo. Debate en torno a la deuda con el romanticismo.

Desde el punto de vista filosófico, el romanticismo inaugura abiertamente la irrupción del Idealismo de origen alemán. Kant trazó la línea del Idealismo al vislumbrar en el hombre un valor absoluto. Sin embargo, en su entramado filosófico se adivina la existencia de algo más allá de la órbita de lo humano. Fichte, por otra parte, hace del hombre el todo, fuente del ser cósmico en su totalidad. La dualidad sujeto/objeto se suprime y el trascendentalismo se adivina en su perfección:

"En ella reconocemos la unidad del "yo" y del "no yo" en una originaria y fundamental subjetividad, en el "yo absoluto", de forma que la síntesis en sí es lógicamente lo primero, y la dialéctica representa

el camino por el cual el uno, el espíritu, se explicita en lo múltiple".¹¹

No se necesita forzar mucho la imaginación para trazar el vínculo entre la teoría idealista y la irrupción violenta del yo como elemento nuclear del arte, especialmente de la poesía, a partir del romanticismo. Carlos Bousoño se ha referido muy certeramente al proceso de interiorización que va sacudiendo los diferentes grados de autoconciencia del yo: yo-histórico, yo-biográfico, yo-artista. El paso definitivo que relega al no-yo, es decir, al mundo de los objetos exteriores, tiene lugar inmediatamente después:

"Todo el periodo contemporáneo, que se inicia hacia 1850 con el Parnaso y termina con el Superrealismo, responde a esta interiorización, porque la verdadera realidad [...] se va interiorizando con respecto al Romanticismo, no hay duda; desde el Parnaso al Superrealismo la verdadera realidad no es la objetividad. Ha desaparecido por completo, ha desaparecido también el "yo-concreto", biográfico, del artista y lo que importa está dentro de ese yo".¹²

El yo como medida de todas las cosas constituye el *Zeitgeist*, el espíritu de toda una época. Este pensamiento idealista romántico ha sufrido las "acechanzas" de movimientos filosóficos posteriores, directamente entroncados con potentes ramas del pensamiento científico, que a su vez ha ejercido una poderosa influencia en la forma en que el hombre ha percibido y analizado su entorno. La reacción idealista se ha refugiado, como se desprende de las palabras de Carlos Bousoño, en la

¹¹ HIRSCHBERGER, J., Historia de la Filosofía, Editorial Herder, Barcelona, 1981, vol.II, p. 230.

¹² BOUSOÑO, C., "Juan Ramón Jiménez y la superación del Modernismo", en Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, p.340.

agudización yoísta; así, Pedro Aullón de Haro explica los fenómenos estéticos del Impresionismo y el Simbolismo como reacciones subrepticias "de la poderosa ideología romántica" frente a "la progresiva imposición positivista llevada a cabo por la filosofía de Augusto Comte, el criticismo neokantiano, las teorías evolucionistas", que conducen a las manifestaciones artísticas hacia la expresión realista y naturalista.¹³

Imaginemos plásticamente los planteamientos de Aullón de Haro, los cuales apuntan hacia una línea interpretativa más bien inclinada por la explicación de la reacción simbolista como una "pataleta" idealista ante los avances del positivismo, de tal manera que nos encontraríamos ante una evolución de la ideología romántica, suavizada ya de sus excesos más abruptos:

- filosofía positivista	- filosofía idealista
- tendencias neokantianas	
Realismo /Naturalismo	Impresionismo
	Simbolismo
	(literarios)

El simbolismo supo adquirir el carácter de fenómeno artístico totalizador. Centrado en el núcleo del proceso interiorizador, el simbolismo considera la impresión como la verdadera realidad surgida del yo. La realidad exterior pierde sus contornos y el artista vislumbra su realidad interior, que es el punto de partida del objeto artístico. Carlos Bousoño lleva hasta sus últimas consecuencias el efecto de la impre-

¹³ AULLON DE HARO, Pedro, Poesía de la generación del 98. Taurus, Madrid, 1984, p.10.

sión artística y no artística:

"¿Cuál es la verdadera realidad? La impresión. Cualquier impresión. Por tanto también la impresión estética. Y entonces, una de las posibilidades del Simbolismo sería el Esteticismo y [...] la otra posibilidad sería la impresión no estética, es decir, la impresión como tal sin importar si el objeto es bello o no. Y eso sería el Impresionismo.[...] no tenemos más remedio que pensar que el Impresionismo es una de las posibilidades del Simbolismo, y la otra es el Esteticismo".¹⁴

De todo esto se puede concluir que, a partir del simbolismo, tendríamos el Impresionismo, en el que la impresión no tiene por qué ser estética; y el Esteticismo, donde nos hallamos ante la visión estética, que a su vez se subdivide en Decadentismo (arte por encima de todas las cosas) e Idealismo esteticista (belleza por encima de todas las cosas).

Ha sido Anna Balakian, por otra parte, una de las voces más reacias a establecer una solución de continuidad entre el romanticismo y el simbolismo:

"It is likely that this multifaceted volume will one and for all dispel the notion that Symbolism as a literary school or Symbolism as an esthetic mode is the tail-end of Romanticism, as so many of its earlier historians had led readers to believe".¹⁵

Según Balakian, el vínculo establecido entre el romanticismo y el simbolismo resulta comprensible al observar los términos de la vinculación: si partimos de presupuestos espiritualistas, que ubican al poeta entre el sacerdote y el ángel, de las correspondencias entre los sentimientos humanos y las intuiciones, de la influencia de Swedenborg... es fácil relacionar superficialmente ambos movimientos estéticos. Anna

¹⁴ BOUSOÑO, C., Art.cit., pp.340-341.

¹⁵ BALAKIAN, A., Op.cit., p.681.

Balakian establece como punto de referencia la postura de René Wellek respecto al simbolismo: ambos se sitúan en la misma línea interpretativa. Balakian plantea la imposibilidad de seguir sosteniendo la relación entre romanticismo, tanto alemán o francés, y el movimiento simbolista a través de la apelación a las profundas diferencias de orden ontológico y lingüístico, y llegan, tanto Balakian como Wellek, a señalar que el romanticismo constituye, contrariamente a las apreciaciones sostenidas por Wilson, el canto sublime de los valores últimos del cristianismo: belleza inmutable, verdad, bien... No podemos negar que la visión bimembre del mundo, Bien/Mal, Belleza/Fealdad, Verdad/Mentira... recuerda indefectiblemente la tradicional división cristiana que reduce todo, drásticamente, al ámbito de lo divino o, por contra, al de lo maligno. El romanticismo no escapa a esta parcialización extrema de la realidad, pero es necesario enfatizar que la brecha abierta en las polarizaciones de tinte cristiano, el mundo abierto hacia posturas más inclinadamente antropocentristas que culminarán en la consolidación del egocentrismo, es un proceso que va marcando paulatinamente su carácter de irreversibilidad, y es en este proceso donde encaja perfectamente el nuevo movimiento artístico conocido como simbolismo:

"But Symbolism was of another vintage. It belonged to the forthcoming age of undeterminism, to the post-Darwinian shake up relating to questions of origin and destiny, of human necessity and of objective chance. As the uncertainties of the human condition and human values ceased to be given, the poet searched for the language of uncertainty, for the expression of the sense of the unreliability of phenomena".¹⁶

¹⁶ Ibidem, p.683.

No nos interesa plantear aquí la cuestión de la dependencia del simbolismo respecto al romanticismo. Sin embargo, sí que hay que estimar en su justa medida la importancia de las innovaciones poetológicas y filosóficas aportadas por el movimiento romántico, que abrieron la puerta a planteamientos estéticos de índole completamente diferente a los postulados marcados desde el clasicismo. No se puede esgrimir la distancia que separa a ambos movimientos en el tiempo como razón y causa de que el simbolismo desarrollara, en ocasiones, unos presupuestos radicalmente diferentes a los del romanticismo. Resulta indudable que los avances de la ciencia, el crecimiento de las ciudades, la implantación de las teorías darwinistas acerca de la aparición y evolución del hombre sobre la Tierra, la progresiva y cada vez más patente secularización de la vida pública y privada... condujeron a los poetas del "fin de siècle" hacia una nueva conciencia poética. El hombre romántico, preocupado profundamente por la individualidad y, en consecuencia, por la demarcación de esta individualidad, recurrió a la creación de un nuevo lenguaje capaz de transmitir su exclusividad. Este afán singularizante en relación a la creación artística irá en aumento con el paso del tiempo y se constituirá en condición ineludible en la poesía moderna: las literaturas de vanguardia son una prueba fehaciente de la obsesión por la exclusividad artística, de la búsqueda de la originalidad en todos los ámbitos, de la pasión por la provocación de lo novedoso (para algunos sectores de la crítica, las vanguardias se oponen a su vez al idealismo simbolista, y encarnan una segunda ruptura radical con el positivismo científicista).

El poeta romántico ha sido tradicionalmente definido como revolucionario: no se puede negar, a estas alturas, que el romanticismo "cambia de postura" en relación a la naturaleza (el desarrollo de los planteamientos básicos de la Filosofía de la naturaleza que el movimiento romántico absorberá y remodelará, ya ha sido descrito brevemente en el capítulo anterior). Edmund Wilson, en la obra citada, insiste en el nuevo acercamiento del hombre a la naturaleza:

"Así, el poeta romántico, con su lenguaje túrbido u opalescente, sus afinidades y pasiones, que le llevan a creerse unido a su entorno, es el profeta de una nueva visión de la naturaleza: describe las cosas como realmente son".¹⁷

Wilson, a pesar de abanderar una de las posturas más tradicionales respecto al fenómeno simbolista, es consciente del avance que supone este último en los planteamientos poetológicos básicos:

"El mundo y el poeta siempre se superponen, siempre se interpenetran, como en un poema romántico; pero, a diferencia del romántico, el simbolista no tratará de mantener fija, consistente, dicha relación".¹⁸

Tampoco deja de lado Wilson el hecho de la evolución interna que experimenta el simbolismo a lo largo de su dilatada trayectoria, en la cual supera muchas de las adquisiciones más netamente románticas: el romanticismo defiende que el poema es antes que nada autoexpresión. En un principio los simbolistas coinciden con este punto de vista, pero los más tardíos están en el polo opuesto, "un poema es un intrincado problema intelectual, un continuo forcejeo con las normas que el poeta se

¹⁷ WILSON, E., Op.cit., p.14.

¹⁸ Ibidem, p.68.

autoimpone, es decir, algo sobre todo construido".¹⁹ No hace falta recordar la importancia de esta apreciación respecto a la configuración de las poéticas puristas de nuestro siglo, en cuanto a la concepción de la obra de arte, del poema, como estructura fruto del trabajo minucioso, de la pulcritud creadora y del prurito perfeccionista.

György M. Vajda lleva más allá estas puntualizaciones al trazar las diferencias de naturaleza entre romanticismo y simbolismo. Vajda analiza la evolución de uno de los aspectos que con más mimo cuidó el movimiento romántico: se trata de la inclusión del "yo" poético en el poema. Los románticos introducen, implantan su "yo" en la composición; el yo, la conciencia o autoconciencia del mismo, es vehículo y objeto de conocimiento. El exterior se circunscribe a lo interior que, por decirlo de alguna manera, lo modela y reestructura. Con el simbolismo, más que nunca, la relación del yo con el mundo ya no tiene nada que ver con las estrictas leyes de lo físico, la intelectualización y egotización del mundo es un hecho constatable. Esta egotización del mundo no exige la presencia "empírica" del yo, sino que deja abierta la puerta a la negación de la misma, a la presentación de la ausencia del yo como una faceta más del complicado ego poético. El poeta, como el propio Vajda reconoce, habla a través de canales más impersonales y sugerentes:

"...lyrical "impersonality". The lyrical self does not speak in the first person, but rather yields its place to a suggestive and impersonal lyrical ob-

¹⁹ Ibidem, p.70.

ject".²⁰

Hugo Friedrich señala muy agudamente una de las características más sobresalientes de gran parte de la poesía moderna: se trata de la disolución del yo en un afán por evitar la familiaridad comunicativa con el lector; el poeta participa muchas veces en el poema no como un yo privado, sino "como inteligencia que crea poesía".²¹ Esta despersonalización afecta asimismo a la pretendida unidad de poesía y persona que se había defendido desde el romanticismo. El propio Rimbaud apeló, en más de una ocasión, a la implantación de una "poesía objetiva". Charles Russel analiza también este afán objetivizante que arraiga en los poetas simbolistas y que se extenderá hasta los poetas modernistas y los poetas vanguardistas; el rechazo de la imagen romántica del poeta como profeta que Rimbaud puso de manifiesto no deja de ser una cuestión de inspiración netamente romántica.²² Junto a esta marcada tendencia a la objetivación del yo, a su progresiva disolución en el poema, hay otro aspecto inseparablemente unido al simbolismo: se trata de la nueva actitud ante la naturaleza del lenguaje que adopta el poeta a partir del simbolismo. El simbolista, llevado por un afán comunicativo basado en la inmediatez, en la exclusividad, y en la diferenciación, institucionaliza, por así decirlo, la escritura, el estilo, desde la DIFERENCIA:

²⁰ VAJDA, G.M., "The Structure of the Symbolist Movement", en BALAKIAN, A., Op.cit., p.37.

²¹ FRIEDRICH, H., Op.cit., p.24.

²² RUSSEL, Ch., Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism, Oxford University Press, New York, 1985, p.51.

"But for the symbolist it was essential to create an individual language, to draw from himself an idiom which would enable him to express his feelings with directness and immediacy".²³

No perdamos de vista, sin embargo, la cuestión que encabeza el presente apartado: ¿qué relación se observa entre romanticismo y simbolismo?. No nos parece sostenible que el simbolismo se pueda reducir a los términos de "hermano menor" del romanticismo, porque ya hemos apuntado someramente que los cambios introducidos por el simbolismo, la dimensión filosófica y existencial que sus postulados adquieren, le confieren una personalidad bien definida y diferenciada, que marcará el tono general de la poesía española del siglo XX. El romanticismo fracturó la sólida visión clásica del mundo e introdujo la semilla de la duda en la hasta entonces impenetrable balanza del pensamiento. El simbolismo, rodeado por un contexto social y, lo que es más importante, filosófico-científico, radicalmente diferente, reelabora, enriquece y profundiza muchas de las aportaciones románticas, y entra por la puerta grande en la configuración de los mundos poéticos del siglo XX. La idea del lenguaje poético, la conciencia del propio poeta, la concepción del fenómeno artístico como obra artificial y artificiosa, la consagración de la provocación a través de la novedad... son deudas que la poesía posterior contrajo indiscutiblemente con el movimiento simbolista.

²³ LEHMAN, W.P., "The Story of Idiom of the Brain. Symbolic Manipulation of Language in Literature", en REHDER, Helmut (ed.), Literary Symbolism. A Symposium. University of Texas Press, Austin, 1965, pp.13-14.

4.3 Planteamientos filosóficos: nuevos rumbos.

El simbolismo no puede ser separado, a la hora de proceder a su análisis sistemático, de las premisas filosóficas y científicas de su momento histórico, que contribuyeron a modelar la infraestructura ideológica del mismo. Hasta tal punto esto es así, que muchas de las características de la época, adoptadas por el movimiento simbolista, se constituyen en algo más que un rasgo aislado y pasan a ser, por ejemplo, el auténtico método creativo del corpus simbolista. Nos estamos refiriendo al lugar que ocupa la **abstracción** en el proceso creativo del artista simbolista. Las ciencias naturales y las matemáticas aportan el salto sustancial entre la realidad y un nivel superior, en el que las categorías se interrelacionan de un modo esencial, esto es, en el nivel de las esencias.

La peculiar conexión existente entre el simbolismo y la filosofía naturalista en que el movimiento se circunscribe resulta ser uno de los aspectos más interesantes del mismo. György Vajda establece, a través de un estudio comparativo, la naturaleza distintiva del simbolismo respecto al naturalismo, la superación del lenguaje cotidiano naturalista gracias a la conversión de los signos lingüísticos en signos estéticos, convirtiendo así el lenguaje en un ámbito perteneciente a la poesía en exclusividad.²⁴ Si aceptamos además la división del simbolismo en dos corrientes internas, a saber, la corriente **intelectualista** y la corriente **sentimentalista**, observaremos al mismo tiempo el valor que adquiere el método abstractivo.

²⁴ VAJDA, G., Op.cit., p.30.

La abstracción funciona tanto desde el intelecto o la infraestructura cerebral como desde el entramado de sensibilidad que vibra ante las impresiones causadas por el mundo exterior, elevando el pensamiento del poeta hacia la elaboración de verdades trascendentales. El simbolismo cabalga, de esta manera, sobre una base filosófica indiscutible, sea de forma consciente o inconsciente. Esta cuestión nos lleva, en última instancia, hacia unas consideraciones sobre la naturaleza del proceso cognitivo del ser humano muy diferentes a las que se habían plasmado hasta entonces. A partir de ahora, el conocimiento poético de la realidad circundante pasa por la abstracción a partir de los elementos empíricos y por el acceso a niveles de realidad de muy diversa índole. Estamos, así pues, en los umbrales de la creación de los nuevos paraísos artificiales, y los poetas no escatimarán los medios para acceder a los mismos.

Respecto a la **decadencia** que inundó el sentimiento de la vida en los últimos estertores del siglo XIX, su naturaleza viene definida por la inevitable atmósfera "fin de siècle". La actitud decadente o su búsqueda vienen a ser resabios del movimiento romántico, donde "first psychological considerations, then, increasingly, societal considerations",²⁵ lo justificaron y extendieron cronológicamente hasta el momento simbolista. Esta decadencia no es tan sólo un rasgo propio del simbolismo, sino que, una vez que se ha fosilizado como modo de vida, ha pasado a ser un rasgo inherente a toda la literatura moderna:

²⁵ Ibidem, p.3.

"In some way or other -as attitude, as illustration, or as object of criticism- the concept and subject of decadence has become part of the mainstream of modern literature".²⁶

El simbolismo viene a ofrecer, a lo largo de su dilatada carrera, todo un abanico de diferentes maneras de entender el arte y la relación de éste con la vida. Así, junto a la postura decadente, se observan otros recursos del simbolista para "aparecer" ante el mundo exterior. Nos estamos refiriendo al DANDISMO, o a la inclinación creciente de muchos poetas hacia el OCULTISMO. La filosofía IDEALISTA, por otra parte, también jugó un papel importante al aportar una serie de esquemas y reglas para justificar el rechazo del mundo real y buscar refugio en realidades situadas en otro nivel de conciencia. Respecto a los filósofos que influyen en la configuración de los marcos del pensamiento de los artistas simbolistas, Vajda ha señalado la presencia de Schopenhauer, Nietzsche, Eduard von Hartmann, Kierkegaard y Bergson²⁷, los cuales vienen a ser, asimismo, los que influirán decisivamente en los futuros artistas modernistas, herederos de la tradición simbolista en el contexto literario hispanoamericano y español.

La relación del artista con el mundo es, en esta etapa simbolista, muy difícil; el poeta siente perplejidad y desacuerdo con el mundo, se justificaría así su inclinación al malditismo, al feísmo o al ocultismo. Se deja sentir un malestar general respecto al ambiente social y político, en el cual el poeta ni puede ni quiere entrar, pero que le crea conflic-

²⁶ Ibidem, p.33.

²⁷ Ibidem, p.31.

tos respecto a su función y al lugar a ocupar en el seno de la sociedad. Algunos autores han definido este malestar como "defeatist psychosis", un temor al fracaso que entra en conflicto con la inmensa energía creativa que despliegan, por otra parte, estos artistas.²⁸

Hay otro aspecto interesante respecto a la poética desplegada por los simbolistas que debemos recordar aquí: se trata de la cuestión del poder de las palabras, idea que será mostrada de muy diferentes modos a través de las distintas manifestaciones del simbolismo; se llega a un cierto eclecticismo lingüístico, que incluiría neologismos, arcaísmos, o lengua de la calle. Se apela, en última instancia, nombrando las cosas más que describiéndolas, a alcanzar la esencia de las mismas, a trascender su existencia exterior en busca de otras realidades y sugerencias interiores.

No podemos dejar de señalar, por último, que el simbolismo se constituye en movimiento de individuos, esto es, los escritores simbolistas están demasiado ocupados con sus concretas coordenadas personales como para atenerse rigurosamente a las exigencias de un fenómeno exterior a ellos: "Symbolism was first and foremost an affair of individuals, who were far more conditioned by their personal situations and group consciousness than any obedience to a doctrine".²⁹ Este matiz individualista es causa y efecto de una de las características comentadas anteriormente; se trata, ni que decir tiene, del afán

²⁸ JOUANNY, R., "The Background of French Symbolism", en BALAKIAN, A., Op.cit., pp.78.

²⁹ Ibidem, p.79.

exclusivizante y diferenciador que el simbolista tiene respecto a su producción artística. Alejado de la imposición del canon, e incluso en enfrentamiento abierto con la misma, el poeta pretende hacer de su obra un objeto único y definitivamente irrepetible. Las exigencias miméticas del arte caen, de una vez para siempre, en desuso. De ahí se deduce, asimismo, la dificultad de establecer un esquema cerrado que sintetice las constantes simbolistas, ya que el simbolismo acoge en su seno actitudes estéticas que pueden llegar a resultar contradictorias desde la perspectiva del estudioso del siglo XX.

4.4 Características del simbolismo. Whitman y Baudelaire precedentes.

Las características que hacen del simbolismo un movimiento radical y rupturista han sido exhaustivamente estudiadas. No nos interesa, llegados a este punto, cuestionar la naturaleza de las mismas, sino que procederemos a un rápido repaso, antes de pasar al análisis de los posibles horizontes de expectativas desde los presupuestos del simbolismo hacia el poeta norteamericano Walt Whitman.

El simbolismo se ha definido como el momento del triunfo del arte total, la belleza y el misticismo. En pocas ocasiones, a lo largo de la historia del arte y de las ideas estéticas, la Belleza ha ocupado una posición tan privilegiada como en la época que nos concierne. György Vajda, en el mismo artículo que hemos citado hasta ahora, señala que estas tres características constituyen un fenómeno constante y común

tanto a la corriente intelectual y matemática como a la más intuitiva del momento simbolista.³⁰ Otra de las más interesantes adquisiciones del simbolismo es el valor que, a partir de ellos, cobra el elemento musical, el cual se instala como una premisa sine qua non dentro del proceso de creación artística, como Verlaine consagró teóricamente en su Art poétique; sin duda alguna, "a major reason for the enormous influence of French Symbolist poetry on literatures throughout the world was its musical form -both internal and external- the music of its language and the music of its composition".³¹ Ha sido también Vajda el que ha cifrado el origen del elemento musical en la influencia del romanticismo en la génesis del simbolismo. Esta conjunción de las artes plásticas con el fenómeno poético o literario no se reduce tan sólo a la consolidación de la música como uno de los elementos más importantes del acto poético, sino que a la búsqueda del efecto musical se suma el impacto que origina en el poema la introducción de elaboradas imágenes pictóricas, ya se trate de metáforas o de alegorías:

"The pictures are in living color -yellows, blues and greens- though their function is often to create an atmosphere, as in that of the mood adjectives frequently used for grading".³²

La reconducción del texto por los cauces sinestésicos tiene como fin último la consecución del ARTE TOTAL. La aspiración a la totalidad en el ámbito de las Bellas Artes es especialmente evidente en las óperas, que aúnan los recursos

³⁰ VAJDA, G., Op.cit., p.32.

³¹ Ibidem, p.38.

³² Ibidem, p.39.

artísticos pertenecientes a diferentes expresiones del arte. Algunos críticos han apuntado la proximidad de estos planteamientos simbolistas con las teorías de Richard Wagner, el cual intentaba simultanear en el objeto artístico los estímulos del conjunto de los sentidos, apelando a todas las emociones, al intelecto, a los deseos..., tanto por lo que se refiere a la realidad exterior como aquello que se sitúa en el plano de lo intuitivo o adivinado, en la realidad virtual.³³

A partir de las características poéticas y de los antecedentes filosóficos del simbolismo, la pregunta surge de forma inevitable: ¿cómo pudo influir Walt Whitman en los poetas simbolistas franceses?, ¿cuál de sus múltiples y ricas lecturas adoptaron?, ¿cuál era el horizonte de expectativas que propició la lectura de la obra del poeta norteamericano por parte de los representantes del simbolismo?. Si nos trasladamos al estricto contexto de la literatura norteamericana, podemos observar que lo que se ha venido considerando un **post-romanticismo** tardío en el Nuevo Continente, constituye por sí mismo un salto cualitativo importante hacia los presupuestos simbolistas. La toma del romanticismo como punto de referencia nos parece una cuestión indiscutible, ya que el propio Baudelaire llevará hasta sus últimas consecuencias toda una serie de innovaciones de índole poetológica que el romanticismo había sacado por primera vez a la luz. Las características inherentes al romanticismo americano ya han sido someramente presentadas en el capítulo anterior, así como su vinculación con los movimientos filosóficos más aperturistas del momento. La obra poé-

³³ Ibidem, p.39.

tica de Emerson, Thoreau o Melville, por ejemplo, viene a ser un avance importante hacia lo que en Europa se conformará bajo el signo del simbolismo. La obra de estos autores, asimismo, supone la consolidación de las bases del sólido espíritu democrático que Whitman consagrará definitivamente:

"In terms of literature, for instance, its construing of nature as inherently symbolic invests the natural faculty of imagination with a new prestige, dissolving the older literary emphasis upon wit, sentiment, and rationality, and preparing the way for the symbolist literature to come".³⁴

Estos autores establecen, sobre una identidad común, las categorías de la naturaleza y las de la psicología humana, las bases de la igualdad democrática, cuyo peso metafísico resulta incontestable desde este punto de vista.

También hemos analizado anteriormente la presencia de la filosofía de Hegel, más concretamente de su dialéctica, en el pensamiento norteamericano de esta época. Si bien el posible conocimiento del filósofo por parte de Whitman ha sido puesto en tela de juicio por parte de la crítica, la relación de Emerson y Hegel aparece como más sólida, ya que aquél es el autor donde se constata con mayor nitidez los rasgos de un sistema filosófico elaborado con conocimiento de causa. Charles Feidelson en su obra El Simbolismo y la literatura norteamericana,³⁵ ha reconstruido meticulosamente el proceso filosófico que dio, en Estados Unidos, en concepciones simbolistas del arte y del conocimiento y cuyo máximo representante sería,

³⁴ VVAA, Literary History of the United States. The McMillan Co., New York, p.353.

³⁵ FEIDELSON, Ch., El Simbolismo y la literatura norteamericana. Editorial Nova, Buenos Aires, 1976.

precisamente, Emerson. Feidelson asegura que fue Edwards, en primer lugar, quien "trataba de consolidar las premisas básicas del simbolismo, que formaba parte de su tradición intelectual, en términos contemporáneos [...]. Si presagió el postkantismo de Emerson [...] ello se debió a que introdujo en el mundo sensorial del empirismo una tradición simbolista que Emerson habría de redescubrir después del agotamiento del empirismo".³⁶ Sea como fuere el proceso histórico, el hecho es que Emerson, al igual que sus contemporáneos comienza a vislumbrar un nuevo orden de relaciones entre el ser y los objetos que lo rodean; la relación del hombre con esta realidad circundante va mucho más allá de lo que nunca hasta entonces se habían atrevido a imaginar. Feidelson apunta cómo en el momento puntual de la visita de Tocqueville podemos observar el surgimiento de una nueva actitud ante la naturaleza y las "funciones del lenguaje". En realidad, lo que Feidelson está apuntando es un cambio en la conciencia del proceso cognitivo y en la interrelación existente entre el ser humano consciente y los objetos que lo rodean. Un paso más allá nos lleva a la conclusión, también señalada por el crítico norteamericano, de que este giro en la consideración del lenguaje por parte del simbolista no constituye una exigencia doctrinal dentro del credo del simbolismo, sino que viene a ser una cuestión de índole metodológica a la hora de reconsiderar la relación entre el hombre y su mundo:

"Emerson y sus camaradas argumentaban que el hombre estaba implicado en la sociedad, las ideas en la totalidad, las cosas en la naturaleza, y la mente en

³⁶ Ibidem. p.126.

sus objetos, mucho más profundamente de lo que habían sugerido los métodos de Mr. Locke. La forma real del mundo no era lógica, y el uso real del lenguaje no era un andamiaje artificial".³⁷

La última frase del presente enunciado resulta definitiva para la cuestión que estamos abordando aquí: comienza ya a vibrar una inquietud poética por crear un nuevo lenguaje que sea capaz de acceder y dar forma a esa realidad que ha dejado de ser lógica o, en muchas ocasiones, coherente, para los primeros poetas del pensamiento moderno. Feidelson va mucho más allá, sin embargo, al afirmar que el movimiento simbolista es un fenómeno netamente americano, y es que, según él, fue precisamente en América donde se captó el problema básico de ese pensamiento moderno, "en el cual el romanticismo y el idealismo fueron sólo un capítulo. "El movimiento -declaró categóricamente Orestes Brownson-, es realmente de origen norteamericano, y sus protagonistas destacados fueron arrastrados por él aun antes de que hubieran tomado contacto con la metafísica francesa o alemana".³⁸

Hay un último aspecto, sin embargo, que no queremos dejar de lado: se trata de la relación entre Emerson y Baudelaire. Al parecer, hubo dos períodos de contacto, el primero entre 1841 y 1851, y el segundo entre 1860 y 1863. Durante el primer periodo, Baudelaire aún se debatía en cuestiones teóricas, puramente románticas, acerca de la genialidad individual. Es entonces también cuando las ideas de Emerson muestran una gran deuda respecto al romanticismo alemán. Las posturas de Emerson

³⁷ Ibidem, p.128-129.

³⁸ Ibidem, p.130-131.

y Baudelaire se acercan al contemplar las características de la percepción de la realidad por parte del individuo:

"What is constant in Emerson is the belief that the perception of genius are, in the first instance, heroically individual, that they are inhibited by the conditions or expectations of society and can only be arrived at by fighting against the stranglehold of accepted opinion".³⁹

Baudelaire también defiende la necesidad absoluta de la individualidad para alcanzar el conocimiento de lo exterior. La posición de esa individualidad en el contexto cultural y filosófico de mediados del siglo XIX no resulta cómoda para el artista: "the relation of genius to his age is fraught and problematic in a culture spiritually disunited like that of mid-nineteenth century Europe".⁴⁰ Dejando a un lado múltiples y lógicas diferencias, tanto Baudelaire como Emerson participan de la concepción de un teoría del conocimiento universal, que tiene su origen en planteamientos platónicos y neoplatónicos, como señala Howell. Conceptos como imaginación universal o analogía universal son inseparables precisamente de su teoría básica del conocimiento, y adoptan diversas facetas, especialmente en Baudelaire, que oscilan desde la atención prestada a la ciencia hasta el acercamiento a la tradición esotérica y ocultista, por ejemplo.

Emerson y Baudelaire coinciden asimismo en su concepción del hombre, que es contemplado como un "memento divin", pero difieren en el espíritu con que afrontan el paso del tiempo,

³⁹ HOWELLS, Bernard, "On the Meaning of Great Men: Baudelaire and Emerson Revisited", Romantic Review, LXXVIII (1987), p.473.

⁴⁰ Ibidem, p. 474.

ya que donde la tradición emersoniana enfatiza la revelación de los valores inmutables y la evolución creativa, Baudelaire se recreará en la denuncia del enviciamiento del conocimiento original.⁴¹ De todo esto se deduce, en última instancia, que no eran tan profundas o insalvables las diferencias entre el panorama literario y filosófico americano y europeo, o mejor, francés, en estos momentos del siglo XIX. Lo que esto viene a confirmar, de cualquier manera, es que las fuentes de las que beben estos poetas emanan de los mismos mundos y referentes filosóficos, y sus planteamientos respecto a las cuestiones más básicas de sus poéticas comparten toda una serie de presupuestos comunes que cada uno desarrollará de forma diferente.

Una vez establecida la relación de Baudelaire con el momento literario y filosófico que se estaba viviendo en Estados Unidos, se impone un esfuerzo por situar la figura de Walt Whitman en el mismo. El bardo norteamericano es hijo espiritual y filosófico, en el más amplio sentido de ambos términos, de Emerson. Encarna la idea que éste propone acerca del poeta ideal, del poeta moderno y, lo que es más, trasciende la concepción del artista hasta unos límites que Emerson nunca había llegado a imaginar. Respecto a las coordenadas que encuadran el margen de relación de Baudelaire y Whitman, ningún estudio ha superado todavía la completísima aportación de la profesora Betsy Erkkila.⁴² Como ya hemos apuntado en un apartado anterior, la presencia de una ciertamente agitada producción pe-

⁴¹ Ibidem. p.480.

⁴² ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French. Poet and Myth, Op.cit.

riodística entre 1861 y 1872, en el seno del panorama literario francés, da buena prueba de que la obra de Whitman había encontrado un horizonte de expectativas propicio, que había conseguido librar con soltura la distancia estética que lo separaba de sus colegas franceses.

Volvamos de nuevo al punto de partida: ¿cuáles son las inquietudes de la poesía moderna que encuentran un eco apropiado en la obra del poeta norteamericano?. Para la revisión exhaustiva de la recepción crítica remitimos a los detalles aportados por el estudio de Erkkila. Se impone la necesidad, por otra parte, de ahondar en los planteamientos poetológicos cuyos extremos se tocan. Hemos repetido hasta la saciedad que la riqueza y el abigarrado carácter de la obra de Whitman, la vitalidad de sus potencialidades de sentido parecen no tener fin. Tanto es así, que es posible considerar que la poesía de Whitman admite incontables lecturas y, lo que es más, en muchas ocasiones estas lecturas se realizan desde atalayas poéticas opuestas y se llega a resultados no menos diversos. Recordemos una vez más la relación existente entre Baudelaire y Emerson, analizada profundamente por Howells. Las coincidencias en cuestiones tan delicadas y definitivas como la teoría del conocimiento universal o la importancia del yo individual en dicho proceso, no dejan lugar a dudas. Si reconsideramos el hecho de que Whitman encarna la figura del poeta ideal que Emerson busca para los tiempos modernos que, contemporáneamente, acaban de nacer, tenemos el punto de partida para establecer los aspectos de la compleja personalidad poética de Whitman que pudieron tener impacto entre los simbolistas o, mejor,

ya entre los presimbolistas.

Como ha señalado la profesora Erkkila, coinciden Whitman y Baudelaire en el culto desmedido al yo, si bien adoptan puntos de vista diferentes. Parten ambos de la ubicación del propio yo en el centro, en el ojo del huracán de sus poemas, los cuales vinieron a ser un recuento de sus experiencias individuales, "but whereas Baudelaire takes the hands of his fellow men at the outset of Les Fleurs du Mal, to lead them through the honors of Hell and the possibility of damnation, Whitman takes the hands of his fellow men at the outset of Leaves of Grass to guide them to the open road and the certainty of salvation".⁴³ Y es que Whitman se acerca más a la vertiente optimista de la vida humana, mientras que Baudelaire, siguiendo la senda indeleble trazada por su propio yo, se asoma a los abismos inconfesables del alma y sufre la atracción de lo monstruoso y de lo degradante. La actitud de Baudelaire cobra pleno sentido si la contemplamos en su justo contexto, esto es, en el anodino ambiente poético de la época, fruto de la superada estética parnasiana. Tanto Baudelaire como Whitman abren las puertas del conocimiento a la intuición y la abstracción, buscando así dimensiones de lo real que no son accesibles por la vía de acercamiento lógico o racional: al conocimiento sólo se puede acceder desde el yo, desde el individuo:

"In their attempt to open and suggest the spiritual dimension of the modern world and to invent and to maintain a more "mystic" and poetic way of seeing and knowing life, both poets anticipate the later Symbolist reaction against the edifice of Realism,

⁴³ ERKKILA, B., Op.cit., p.53.

Naturalism, and Positivism".⁴⁴

¿Conoció Baudelaire la obra poética de Whitman?. No hay referencias que nos lleven a una respuesta afirmativa o definitiva. Walt Whitman publicó Leaves of Grass, por primera vez, en 1855; la primera edición de Les Fleurs du Mal vio la luz en 1857. Apenas dos años separan una obra de la otra, es más que probable, por tanto, que la resonancia de ambas invadiera los ámbitos poéticos más avanzados de ultramar y que tanto el poeta norteamericano como el francés tuviera noticia de la aparición de sus respectivas obras. Como Betsy Erkkila señala acertadamente en su libro, no hay evidencia de que Whitman conociera personalmente Les Fleurs du Mal, sin embargo lo cita en uno de sus ensayos en prosa. Se trata de su artículo "Poetry To-day in America -Shakespeare- The Future".⁴⁵ Cuando Whitman habla de lo que un amigo suyo considera "beauty disease" o enfermedad de la belleza nos dice:

"The inmoderate taste for beauty and art" says Charles Baudelaire, "leads men into monstrous excesses. In minds imbued with a frantic greed for the beautiful, all the balances of truth and justice disappear. There is a lust, a disease of the art faculties, which eats up the moral like cancer".⁴⁶

Betsy Erkkila propone la posibilidad de que Whitman consiguiera estas palabras de Baudelaire a través de algún artículo aparecido en una publicación periódica de la época. Desconfía Erkkila del conocimiento profundo y consciente de la poética baudelaireana por parte de Whitman, ya que el poeta

⁴⁴ Ibidem. p.54.

⁴⁵ WHITMAN, W., Complete Poetry and Selected Prose. Op.cit., pp.1014-1029.

⁴⁶ Ibidem, p.1022.

francés era opuesto a la idea de moralidad o utilidad como fin último del arte, y la cita que Whitman incluye en su artículo no deja de ser un acto de descontextualización que le permite interpretar las palabras de Baudelaire en el sentido prácticamente opuesto a la intención del poeta francés.

No hay ciertamente datos empíricos que nos ayuden a evaluar el posible conocimiento de Baudelaire de la producción poética del bardo norteamericano. Resulta evidente que los dos poetas responden a las exigencias expresivas y poetológicas de momentos muy próximos en el tiempo, a partir de una base filosófica bastante común, pero derivan hacia postulados de índole muy diversa. Aventuran el nacimiento de un estado de cosas original, la necesidad de acceder al conocimiento de la realidad desde la individualidad... Nos encontramos, en definitiva, ante los descubridores poéticos del MUNDO MODERNO. No deja de resultar significativo que tanto Whitman como Baudelaire iniciaran su producción poética en torno a la misma época. Cabría deducir, por tanto, que las condiciones exteriores eran favorables a que la chispa de la renovación, la bocanada de aire fresco, saltara en cualquier momento, y la chispa saltó simultáneamente en Estados Unidos y Francia, si bien, no lo olvidemos, con resultados muy diferentes.

El proceso poetológico que Betsy Erkkila traza nos parece acertadísimo. Efectivamente, nos hallamos ante los creadores de la "estética urbana". No sólo abrieron el poema a la literaturización de la ciudad, sino que además lo hicieron también a las realidades que permanecían hasta entonces fuera de los límites de lo convencional: se trata, por ejemplo, del nuevo

tratamiento del sexo, de los asuntos comunes, de lo supuestamente vulgar y de lo feo.⁴⁷

El arrobamiento místico de Whitman ante los nuevos horizontes le lleva a situarse en términos panteístas, "a pantheist embrace of both matter and spirit", en palabras de la profesora Betsy Erkkila. Baudelaire, por su parte, procedió a exponer los aspectos más sucios y oscuros de la sociedad con el objeto de hacer patente la necesidad de acceder a los niveles de realidad más espirituales y sublimes. Este mismo afán sublimizador explica la postura de Baudelaire ante la ciencia y sus avances: puesto que el mundo científico se sitúa fuera del marco del arte, queda excluido del universo poético del autor.

Respecto a Whitman, no hace falta recordar su canto apasionado a la ciencia y al rápido acercamiento al progreso moderno. Esta postura, a veces realmente ingenua, ha sido objeto de burla por parte de otros poetas. Betsy Erkkila apunta un aspecto importante a partir del diferente tratamiento de la ciencia:

"Because his poetry includes the scientific and cosmic spirit, the themes and imagery of his poetry are more truly metaphysical than those of Baudelaire. Whereas Baudelaire remained rather conventionally Romantic in his view of nature, Whitman's embrace of science led him to redefine the use of nature in poetry".⁴⁸

Erkkila continúa en esta línea señalando una particularidad fundamental que diferencia a ambos poetas en el tratamiento del bien y del mal: donde Baudelaire permanece anclado en una visión cuasi-cristiana del bien y el mal en perpetuo

⁴⁷ ERKKILA, B., Op.cit., p.54.

⁴⁸ Ibidem, p.55.

enfrentamiento, Whitman establece un puente dialéctico, "in which evil should be reconciled with good in some future and perfect union".⁴⁹

Si hay algo que a Betsy Erkkila le parece fuera de cuestión es que tanto el poeta francés como el norteamericano son precursores del futuro movimiento simbolista. Whitman, en uno de sus ensayos en prosa, "Poetry To-day in America- Shakespeare- The Future", al que nos hemos referido más arriba, al comentar las palabras de un artículo de Saint-Beuve, adelanta lo que pasaría a ser una de las constantes poéticas del simbolista: el poder de sugerir realidades por parte del poeta. He aquí las palabras de Whitman, que hablan por sí mismas:

"For us the greatest poet is he who in his works most stimulates the reader's imagination and reflection, who excites him the most himself to poetize. The greatest poet is not he who has done the best; it is he suggests the most".⁵⁰

Betsy Erkkila ha recogido las palabras de Baudelaire que se asimilan a las de Whitman y que reflejan el deseo de acceder a otra textura de la realidad a través de lo entrevisto, de lo sugerido:

"In an article entitled "L'Art Philosophique", Baudelaire defined modern art in following words: "C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'object et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui même".⁵¹

Si en cuestiones de índole poetológica tanto Whitman como Baudelaire se presentan como los instauradores de una nueva

⁴⁹ Ibidem, pp.55-56.

⁵⁰ WHITMAN, W., Op.cit., pp.1022 (el subrayado es nuestro).

⁵¹ ERKKILA, B., Op.cit., p.56.

actitud del poeta ante el mundo exterior y la interiorización del mismo o, mejor aún, la exteriorización de las entidades inherentes a cada individuo, desde el punto de vista estrictamente formal, su aportación a la configuración de los marcos expresivos de la poesía moderna es incalculable.

El romanticismo, como ya hemos repetido aquí hasta la saciedad, constituye el punto de referencia primero al abrir las puertas de una nueva época que se presentaba como la era moderna. Es el romanticismo el corazón del signo de los tiempos y, como ha señalado Donald Wesling, el momento poético inmediatamente post-romántico es muy extenso y aglutina en su seno autores tan diversos entre sí como Whitman, Hopkins o Mallarmé.⁵² El romanticismo abrió toda una serie de dilemas en torno a la canalización métrica del pensamiento. El papel jugado por Whitman en el vasto escenario de la poesía moderna a la hora de liberar el pensamiento a través de la liberación métrica del verso llega hasta nuestros días y resulta una aportación de consecuencias incalculables:

"Whitman, of course, as the most decisive of several post-romantic inventors of radical styles, was working out the fullest implications of procedures developed by the first Romantic generation".⁵³

Es en este periodo precisamente cuando las teorías métricas clásicas, apoyadas por todo el peso de una larga tradición, ceden paso a la consideración de las contradicciones como un aspecto más del poeta en cuanto individuo que se atiene

⁵² WESLING, D., "The Crisis of Versification", The New Poetries. Poetic Form since Coleridge and Wordsworth, Bucknell University Press, London, 1985.

⁵³ Ibidem, p.86.

a unas coordenadas histórico-culturales diferentes, las cuales a su vez pasan a ser objetos poetizables por derecho propio y no abandonarán ya ese status. Esta crisis de versificación tiene que ver con dos cuestiones fundamentales: por una parte, con la implantación del pluralismo como valor primordial a tener en cuenta y a enfatizar; por otra parte, con el **afán individualizador** que arrastra al poeta a hacer de su composición un hecho artístico exclusivo, único fruto posible de su rica personalidad creativa. La consecuencia inmediata de este proceso de toma de conciencia plena del derecho y la obligación moral de ser originales conduce irremediablemente a la organización de prosodias personales, por primera vez en la historia de la literatura.

Así pues, en el periodo comprendido entre 1855-1910 se produce la lucha abierta entre el paradigma antiguo y el moderno; en términos de cuestiones métricas, las teorías basadas en el tiempo se oponen a las teorías basadas en el ritmo acental, "Whitman and Hopkins converge in the shiftings of the rhyme-meter dominant to a way of breaking up the exact regularity of the accentual-stress meter".⁵⁴

No es equiparable la postura de Baudelaire a la de Whitman por lo que a la conciencia de ruptura de los parámetros métricos clásicos se refiere; su aportación a la futura renovación simbolista va más en la línea de una concepción radicalmente distinta de la naturaleza del lenguaje poético, "in which to express the themes of the modern world".⁵⁵ El análisis

⁵⁴ Ibidem. p.93.

⁵⁵ ERKKILA, B., Op.cit.. p.56.

sis detenido de todas las cuestiones referentes a la evolución de las constantes métricas desde las normas clásicas hasta la formación de los nuevos cánones, constituye por sí mismo un mundo aparte y apasionante, y requeriría un estudio profundo, detallado, que no es momento de iniciar aquí. La caracterización del fluir del pensamiento en unos cauces formales u otros resulta muy interesante a la hora de delimitar las características de la poesía moderna. No se nos oculta que la elección de un determinado modelo estrófico está directamente relacionada con los temas tratados y con otras cuestiones de muy diversa índole, que irían desde la estructura social hasta las teorías sobre la naturaleza del pensamiento humano, así como también, no lo olvidemos, la función de la poesía en el seno de la sociedad. En fin, llegados a este punto querríamos aclarar una vez más que en la evolución de la lírica moderna no se puede dejar de lado el estudio de los aspectos métricos, pero la envergadura del mismo exige un trabajo específico y particularizante. El objetivo del presente estudio aspira a seguir, lo más cercanamente posible, la huellas poetológicas que, surgidas con la revolución romántica, han dotado a la poesía del siglo XX de un carácter inconfundible; remitimos sin embargo a los ya clásicos y excelentes estudios de López Estrada e Isabel Paraíso de Leal en todo aquello referente a la evolución de los parámetros métricos de nuestra poesía.⁵⁶ Ni que decir tiene que puesto que nuestro punto de partida es el papel protagonista de Whitman en esta "breve historia", se trata

⁵⁶ LOPEZ ESTRADA, Fco., Métrica española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1970; PARAISO DE LEAL, Isabel, El verso libre hispánico, Gredos, Madrid, 1985.

precisamente de estructurar las constantes poéticas que se derivan de su propio credo poético.

Las diferencias existentes en ambos poetas respecto a cuestiones como el papel del artista, la actitud ante la ciencia, la diversa concepción del proceso poético... no se ocultan a nadie. Tanto Baudelaire como Whitman confieren al poeta una función **cuasi-religiosa** en el mundo, pero lo hacen por muy diferentes vertientes: donde Baudelaire ve signos exteriores que buscan un descifrador, rol que sería desempeñado precisamente por el poeta, Whitman sitúa su ego en el centro de un cosmos que él profetiza y aventura al resto de los hombres, asumiendo la fascinación primigenia de un ser **adámico**: nos encontramos ante el poeta descifrador frente al poeta profeta de Whitman.

Por lo que al PROCESO creador respecta, la distancia entre Baudelaire y Whitman es importante pero, al mismo tiempo, resulta interesantísima a la hora de cifrar el carácter de la poesía posterior, especialmente de los poetas adscritos al simbolismo. Erkkila describe perfectamente los términos de esta comparación: Baudelaire conduce su esfuerzo a canalizar la inspiración en un producto artísticamente perfecto, aspira a la consecución de la belleza pura, dentro de una forma cerrada. Whitman, por su parte, construye una estructura orgánica y abierta: la propia naturaleza de Leaves of Grass, que se vio alterada y ampliada por su autor a lo largo de toda su vida, es una prueba fehaciente del carácter abierto de la misma y de la especial relación del poeta con su creación, a la que llegaba a considerar un elemento vivo, susceptible de modifi-

caciones y ampliaciones en etapas sucesivas. La consecuencia inmediata de todo este planteamiento divergente es la concretización de las obras poéticas de los autores que nos ocupan en otros poetas pertenecientes a mundos líricos de orden muy diversa:

"Thus, Baudelaire would be the central figure to those French writers who, like Mallarmé and Valéry, were concerned with the cult and magic of art; Whitman would be more important to such French writers as André Gide and Paul Claudel, who were concerned with the moral and prophetic function of art".⁵⁷

Baudelaire y Whitman ocupan por derecho propio el papel de padres de la poesía moderna. Efectivamente, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la lírica surgida desde mediados del siglo XIX a esta parte es una dialéctica abierta con la tradición baudelaireana o con la tradición whitmaniana. De la pluma de Baudelaire surge una inmensa rama poética profundamente preocupada por la perfección de la forma externa del poema, por la creación de un lenguaje poético impecable y referido a sí mismo, por la labor del poeta como incansable artífice, hijo directo del descifrador de signos. La futura poesía pura contrae una deuda impagable con esta brecha abierta por el poeta francés hacia la modernidad. El poema como objeto artístico completo en sí mismo, cerrado, y muchas veces hermético, es una derivación directa de la poética de Baudelaire. No olvidemos que la poesía intelectualista europea germina a partir de los principios poéticos de Poe y Baudelaire, fundamentalmente.

Por otra parte, de la no menos fecunda pluma de Whitman

⁵⁷ ERKKILA, B., Op.cit., p.57.

nos encontramos con la lectura nacionalista y democrática que cundió en Hispanoamérica, el canto a la fascinación de la modernidad, a la velocidad, al brillo metálico que el futurismo se encargó muy certeramente de proclamar. Whitman recupera de forma fervorosa la vena profética, el amplio versículo bíblico que aspira a contener en sí todo un cosmos. De su poesía surge el afán mesiánico del poeta, al cual, a su vez, no le es totalmente ajeno el concepto de "compromiso".

Debemos puntualizar, sin embargo, que no nos encontramos ante la disyuntiva de la forma frente al contenido o viceversa. Se trata de una cuestión mucho más sutil y compleja. Las dos tradiciones poéticas se cruzan y entrecruzan una y mil veces, forjando así el impredecible carácter de la lírica moderna. Whitman y Baudelaire constituyen por sí mismos un núcleo esencial en la renovación de la poesía. Su capacidad para superar los presupuestos rupturistas del romanticismo, para conducirlos a su mejor expresión lírica, es algo que a estas alturas se presenta como un hecho innegable. La posible relación que pudiera haber existido entre ambos resulta una cuestión de importancia menor llegado este punto: cada uno de ellos, a partir de unas fuentes filosóficas muy similares, supo percibir y expresar, por canales diferentes, el cambio de los tiempos y, lo que es más importante, supo proporcionar los instrumentos para enfrentarse a la nueva era que, contemporáneamente, estaban viendo nacer y, simultáneamente, estaban propiciando.

4.5 Walt Whitman entre los simbolistas.

Ya hemos planteado, en el apartado anterior, cómo Baudelaire y Whitman vienen a ser los padres de la poesía moderna y cómo cada uno de ellos encuentra continuidad y respuesta en los diferentes poetas que les siguen. Esto no es una excepción por lo que a los simbolistas se refiere, y como ya hemos apuntado a través de Betsy Erkkila, por lo que al panorama francés concierne, la huella de Whitman es más visible en la línea de Gide y Claudel. No podemos, por razones obvias, profundizar en la obra de todos y cada uno de los poetas adscritos, por una causa u otra, al movimiento simbolista. El estudio empírico ya ha sido realizado por la propia Betsy Erkkila, a cuya obra remitimos en aras de una información más completa sobre la recepción crítica de Whitman en Francia. Por lo que a cuestiones de orden poetológico respecta, no hace falta señalar que el mundo francés queda fuera de nuestro interés principal, esto es, la poesía española y su relación con Whitman. Así pues, nos vamos a limitar a recorrer someramente la presencia del poeta norteamericano en el panorama francés, sobre todo a través de las constantes poetológicas que van calando en los mundos poéticos de la época y que llegarán a hacerse visibles en la poesía española a lo largo de diferentes momentos. La influencia que la obra de Walt Whitman pudo ejercer en el grupo propiamente llamado simbolista (nos referimos con ello a Mallarmé, Rimbaud y Verlaine) pasa necesariamente por una concesión a la imaginación del crítico. Así, parece ser que Rimbaud pudo conocer a Whitman en torno a 1872 gracias a los

artículos de Emile Blémont y Thérèse Bentzon. Los universos poéticos de Whitman y Rimbaud son, a grandes rasgos, de índole muy diferente. Sin embargo, y a pesar de la enigmática personalidad de Rimbaud, se pueden desprender ciertos aspectos concomitantes en sus respectivas obras. Nos estamos refiriendo, principalmente, al **sentido profético** del papel del poeta, que Rimbaud descubre y hace suyo. Marcel Raymond ha resumido con gran perspicacia este aspecto axial de la poesía de Rimbaud:

"...aquí nace una nueva idea de la literatura -que sólo en nuestros días se ha distinguido claramente-, en que el sentido poético emparenta intimamente con el sentido místico y profético, medio no ya de expresión sino de descubrimiento, instrumento sutil, como la más fina agudeza del espíritu, y capaz de llegar con sus antenas hasta el corazón de lo inconsciente."⁵⁸

La poesía de Rimbaud, con un trasfondo mucho más nihilista y desgarrado que la de Whitman, difiere considerablemente del optimismo humanista y social que desprende la obra del poeta norteamericano. Se pueden encontrar, a pesar de todo, ciertos puntos de contacto entre ellos. Erkkila ha insistido en la actitud que ambos poetas comparten respecto a la religión organizada, institucionalización que los dos rechazan de pleno, amparándose en un cierto sentido más bien primitivista de la experiencia religiosa. Rimbaud es asimismo uno de los poetas que inicia el canto a las excelencias de la nueva sociedad urbana. Desde el punto de vista técnico, Erkkila sostiene que Iluminations es el libro de Rimbaud que mejor recoge lo que podríamos catalogar como rasgos de estilo whitmanianos o en la línea whitmaniana: "enumerations, identifications, re-

⁵⁸ RAYMOND, M., De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Española, Madrid, 1983, p.33.

petitions, and parallelisms."⁵⁹

La posible influencia de Whitman es más constatable en la obra de Jules Laforgue y Viele-Griffin. Erkkila se refiere a Laforgue como uno de los autores del momento que se mostraron más interesados en la obra y la persona de Whitman. De hecho, Laforgue llevó a cabo la traducción de algunos poemas sueltos de Whitman y llegó incluso a planear la traducción de la obra completa en 1887. La perspectiva urbana de Jules Laforgue, el interés concedido a la ciencia, la toma de conciencia sobre el valor de la profecía... son cuestiones perfectamente atribuibles a la lectura y asimilación de la obra de Whitman. La figura de Laforgue resulta interesante además porque supone un giro hacia una actitud más optimista ante la vida, no tan marcadamente hostil y nihilista como la de Baudelaire. Nos encontramos, por tanto, ante una aparición decisiva de la obra de Whitman en el panorama poético europeo. Aparición que no queda reducida a un mero punto de referencia histórico o empírico, sino que actúa como potencial elemento transformador del espíritu de la poesía en estos momentos. Se trata de un giro de carácter poetológico que tiene mucho que ver con la vuelta del poeta hacia realidades directamente relacionadas con la lectura humanista y "comprometida" del Whitman más exultante. En esta línea de adopción de un punto de vista más optimista, menos oscuro, respecto a la vida, sitúa Erkkila las aportaciones líricas de Vielé-Griffin y Stuart Merrill:

"The example of Whitman's life and work played some role in turning Merrill away from the more purely aesthetic and technical concerns of his early period

⁵⁹ ERKKILA, B., Op.cit., p.65.

toward the pantheistic and humanitarian orientation he announced in an article on poetry in 1893."⁶⁰

Respecto a la figura de Mallarmé, las cosas cambian radicalmente. Podría decirse que Whitman y Mallarmé encarnan, en estado químicamente puro, los dos universos poéticos que configuran los puntos de referencia de la poesía del siglo XX. Ya nos hemos referido anteriormente a las dos líneas poéticas que inauguran Baudelaire y Whitman. Pues bien, Mallarmé es el resultado sublime de la "tendencia" baudelaireana. Representa mejor que nadie el intento de conferir "al Arte esa misión última de resumir, por decirlo así, la Creación y justificarla a la vez ante el espíritu humano".⁶¹ Mallarmé se distancia del lenguaje coloquial y aspira a elaborar un metalenguaje tan perfecto y cerrado en sí mismo que sea capaz de conmover al alma. Octavio Paz ha equiparado la importancia de Mallarmé y Whitman en la estructuración de la poesía del siglo XX, tal y como ya hemos sugerido más arriba. Señala Paz cómo el lenguaje de Mallarmé sería fundamentalmente escrito, frente a la oralidad de la poesía whitmaniana:

"Mallarmé: el canto del poeta solitario frente al universo; Whitman: el canto de fundación de la comunidad libre de los iguales. Con estos dos poetas termina cierta modernidad -la poesía romántica, el simbolismo- y comienza otra: la nuestra."⁶²

El eco de Whitman en los poetas posteriores a Baudelaire obtuvo más resonancia en el panorama francés de lo que había obtenido en vida del poeta. Marcel Raymond habla de la masa de

⁶⁰ Ibidem, p. 81.

⁶¹ RAYMOND, M.,, Op.cit., p.25.

⁶² PAZ, Octavio, La otra voz. Poesía y fin de siglo, Seix-Barral, Barcelona, 1990,p.30.

influencias que confluyen en estos momentos, entre 1897 y 1914, donde destacan tres nombres: Whitman, Nietzsche y Bergson.⁶³ Efectivamente, parece ser que a partir de 1890 cambiaron las coordenadas poéticas imperantes en el país vecino. Surgieron diversas tendencias bajo las acepciones de romanismo, naturalismo, unanimismo e intimismo, por citar las más conocidas. ¿Cómo se vertebraría la recepción de Whitman a través de estos movimientos?. Todos ellos tienen como objetivo primordial propulsar la renovación poética a partir o en contra del simbolismo, que se dibuja como el supramarco de referencia. La producción lírica de Whitman comienza a brillar con unos matices que permiten adivinar desde este momento toda la riqueza de su caudal poético. Betsy Erkkila, en la obra que nos está sirviendo como hilo conductor de la irrupción y presencia de Whitman en Francia y, consecuentemente, en todo el ámbito europeo, explica cómo, en la etapa más simbolista de la literatura francesa, Whitman sirvió de acicate para eliminar el lastre del pesado alejandrino francés. No olvidemos que la poesía francesa, en su conjunto, había permanecido mucho más anclada a los ritmos clásicos que otras órbitas poéticas europeas, léase la inglesa o la alemana, por ejemplo. De ahí que los planteamientos románticos sonaran mucho más rupturistas a oídos de los poetas franceses que a los de los ingleses, ya que en Inglaterra el clasicismo del siglo XVIII no había arraigado de forma tan profunda ni había llegado a consolidarse tan académicamente. Un proceso de naturaleza similar parece aplicable a la estructura poética del simbolismo. Ya el propio

⁶³ RAYMOND, M., Op.cit., p.56.

Baudelaire mostraba una actitud más morigerada ante las cuestiones de renovación formal de la que mostrara el bardo norteamericano por esta misma época, el cual nunca llegó a verter su vena poética en los moldes clásicos. Resulta lógico, por tanto, que Whitman actuara como un revulsivo en la primera etapa simbolista, "his most significant impact on the French artist was in the area of technical and formal innovations", según Erkkila.⁶⁴ Es en la segunda etapa del simbolismo, prácticamente post-simbolismo para muchos autores, cuando la presencia de Whitman se traduce en la incidencia, de una primera etapa, en el aspecto formal, a la incidencia en cuestiones de orden poetológico, sobre todo en la adopción de un punto de vista más optimista, más lúdico, menos desgarrado. Así pues, frente a la actitud hermética y solipsista de la poesía simbolista, los poetas que les siguen conducen su obra hacia el contacto más cálido con la realidad, esquivando así el modo lejano de la estética decadente.

No queremos dar por cerrada esta breve compilación de la presencia de Whitman en Francia sin referirnos someramente a otros dos artistas, cuya relación con el poeta norteamericano se plantea de forma más nítida. Se trata de la influencia ejercida en Gide y Claudel: Gide se interesó por Whitman tanto en el plano personal como en el artístico, y el acceso a su obra condicionó la evolución de la suya propia; Claudel, por su parte, se centró más bien en la cuestión específicamente formal.

André Gide arranca de una etapa de creación de corte sim-

⁶⁴ ERKKILA, B., Op.cit., p.98.

bolista, pero conocer a Whitman le llevó, en la década de los noventa, a imprimir un giro importante en el curso de su trayectoria existencial y artística. Betsy Erkkila encuentra resonancias whitmanianas en la afirmación del yo desnudo, en la aspiración panteísta y en la enfatización del deseo homoerótico. Hasta tal punto se sintió Gide obligado a defender la lectura homosexual del amor compañeril de Whitman, que criticó la traducción de Leon Bazalgette porque era un intento moralizante de ocultar la condición homosexual del poeta norteamericano.

En cuanto a la vertiente técnica, no resulta descabellado atribuir a la influencia de Whitman la aparición de catálogos en los poemas de André Gide, así como la utilización de recursos habituales en la obra de Whitman: enumeraciones, paralelismos, estructuras repetitivas y rítmicas...

Por lo que a Paul Claudel respecta, Betsy Erkkila apunta que es el poeta en el cual la influencia de la lectura de Walt Whitman ejerció una huella más profunda. De los análisis de Erkkila se deduce la importancia del verso libre whitmaniano a la hora de dar pie al nacimiento de un verso orgánicamente nuevo en el panorama francés, de la mano de autores como Claudel, Spire o Charles Péguy. Erkkila, al especular sobre la posible lectura de Whitman por parte de Claudel, señala cómo probablemente fue esa lectura la que favoreció el salto de la métrica alejandrina hacia cauces más libres e innovadores. Se trata, evidentemente, de la irrupción del "verset" de Claudel, cuyos presupuestos prosódicos tienen mucho que ver con aquellos propuestos desde la obra de Whitman. Por lo que al ritmo

se refiere, "Caudel also found an importan rhythmic base for poetry in the philosophy of the body. It was in the movements of the breath and the beat of the heart..."⁶⁵

Como ya es sabido, Paul Claudel experimentó una conversión religiosa intensamente vivida. A través de esta brecha religiosa, Claudel pasó a tomar conciencia de valores humanistas que sirvieron para acercarlo más aún a ciertos aspectos temáticos de la poesía de Whitman:

"Like Whitman, Claudel wanted to abolish the fear of death and the terror and loneliness of the soul in the face of the metaphysical night by asserting his confidence in the perpetual unity and continuity of the Universe..."⁶⁶

La concepción de la función social del poeta viene a ser muy similar en ambos poetas: Claudel opina que el poeta es "the voice of the people". Se perfila así definitivamente en el ámbito europeo, la concepción del poeta como un ser socialmente comprometido, humanamente unido a sus semejantes. La actividad de crear pasa a ser, por lo tanto, un acto diferente al encerramiento del artista en la torre de marfil que la estética baudelaireana, llevada hasta la perfección por Mallarmé, había defendido. El poeta es ahora la voz pública y el cantor del hombre, pero, a la vez, es "the celebrator of the urban landscape and the modern technological world".⁶⁷ De esta manera un segundo fenómeno que no podemos perder de vista comienza a surgir: se trata de la estela poética que canta a la modernidad y que culminará de forma definitiva con los fu-

⁶⁵ Ibidem, p.124.

⁶⁶ Ibidem, p.130.

⁶⁷ Ibidem, p.133.

turistas. Whitman entra en la poesía europea del siglo XX como "the only nineteenth-century artist who had fully immersed himself in the modern technological world".⁶⁸

4.6 A modo de conclusión.

Es necesario recordar una vez más que la intención última de este estudio es la de cifrar los términos de la irrupción y concreción de la obra de Whitman al panorama poético español. Lo realmente importante llegados a este punto es plantear que fue el movimiento simbolista francés el que favoreció el salto de la poética whitmaniana entre América y Europa. Ya hemos establecido las bases del romanticismo americano en un esfuerzo por enlazarlo con la tradición literaria europea la cual, indudablemente, recrea, pero también altera y transforma. Walt Whitman, una vez asimilada con mejor o peor fortuna la cultura humanista y filosófica de la Ilustración (fundamentalmente a través de Emerson, no lo olvidemos), y la "Naturphilosophie", una vez leídas las obras de Hugo y George Sand, a quienes admiraba de forma sincera, inicia la ingente labor de renovar las bases de la nueva poesía (no es fácil calibrar si de forma consciente o no).

Pocas dudas pueden quedar, después de lo planteado anteriormente, respecto al hecho de que Whitman entró en el panorama poético europeo gracias a la lectura de los simbolistas

⁶⁸ Ibidem, p.137.

franceses. Y es que, por una parte, el panorama poético francés, tan apegado a su estricto clasicismo dieciochesco, ve en la obra de Whitman el ejemplo ideal a seguir en aras de la superación de los caducos cánones métricos que en este ambiente literario imperaban. Pero, por otra parte, y por lo que al plano más temático o poetológico respecta, los ecos de las nuevas ideas humanistas de Hugo resuenan a oídos de los poetas franceses en la lectura de los poemas de Whitman como algo no del todo ajeno a ellos. Descubren en la producción lírica del bardo norteamericano la condensación sublime de las aspiraciones artísticas derivadas de toda la filosofía que Europa había producido durante la centuria anterior.

¿Qué se desprende de todo lo analizado acerca de la poesía simbolista?. Si nos remitimos al estudio de las diferencias entre los poetas simbolistas y los post-simbolistas, las conclusiones resultan muy esclarecedoras. Ya hemos hecho cumplida alusión a la camaleónica naturaleza del simbolismo, cuya característica principal es que ni siquiera "exige" una filiación, en el sentido doctrinario del término, para que poetas de muy diversas inclinaciones poéticas puedan ser considerados entre sus filas. Esto, si bien supone un grave obstáculo para el crítico que se enfrenta al análisis riguroso del momento simbolista, ofrece una contrapartida positiva, y es que el simbolismo propicia una regeneración interna que hace evolucionar profundamente algunos de los aspectos en un principio fundamentales del mismo.

Así, si consideramos una vez más las personalidades poéticas de Whitman y Baudelaire, podemos valorar su incidencia

en la poesía posterior, en la poesía del siglo XX. Baudelaire y Whitman inauguran tradiciones poéticas de naturaleza completamente diferente. Y esto es así hasta tal punto que la poesía pura, constructora de inaccesibles torres de marfil, apela a la poesía como una vía de conocimiento esencial, como una vía interior de acceso a realidades alejadas de todo aquello que suene a cotidianidad. La búsqueda y elaboración de un lenguaje meticulosamente propio se constituye en uno de los objetivos primordiales del poeta. La primera etapa del movimiento simbolista es primordialmente arcana, ocultista y misteriosa, donde se requiere la labor del poeta que sea capaz de descifrar los símbolos sólo accesibles a un ser de condición superior. Whitman, por su parte, cargado con la ilusión, en ocasiones naif, de abarcar la realidad circundante, de hacerla propia afectivamente con la demiurgia implícita en su capacidad de nombrarla y poseerla, con el afán panteísta de encarnar todo lo bueno y lo malo para superarlo dialécticamente, con la conciencia de su labor fundamental de poeta como pieza clave en este gran engranaje que es el mundo... inaugura una vena poética que desencadenará impulsos creativos interesantísimos en la poesía posterior.

Puede resultar paradójico, sin embargo, que sea precisamente el simbolismo, un movimiento tan esteticista, el que sea llamado a encarnar la consagración de ambas líneas poéticas, la de Baudelaire y la de Whitman, actuando de esta forma como eje vertebrante y catalizador de la poesía del siglo XX. Y es que, como acabamos de ver, junto a la poética esteticista de la línea mallarmeana surgen las actitudes de Gide o Claudel

que están por la propulsión de una lírica de nuevos contenidos más que por una lírica de nuevas adquisiciones rigurosamente formales.

Se observa un giro importantísimo en la configuración de la poesía de fin de siglo. Del yo hermético implícito en la poesía simbolista, tachada con frecuencia de decadente, se produce un salto hacia la conciencia del "nosotros". Este salto es incuestionable en poetas como Paul Claudel, por ejemplo, como ya hemos visto más arriba. Anna Balakian recoge este fenómeno y se apoya en él para rechazar la teoría de que el simbolismo se redujo a un movimiento hermético, sublime, alejado de la realidad:

"When social critics and the launchers of new avant-gardes attacked the Symbolist for their inertia and lack of social consciousness, it appears more and more certain that they were thinking of the Decadents rather than the Symbolists".⁶⁹

Balakian procede a estudiar cómo el simbolista, a través del esfuerzo por ceder paso a nuevos significados de las palabras, extendió el "yo" hasta el "nosotros", y pasó a desempeñar el papel salvífico que la sociedad en esos momentos esperaba de él. No podemos por menos que coincidir con el excelente estudio conclusivo de Anna Balakian, pero nos parece que en su estudio olvida la importancia de las interferencias literarias, en este caso la "interferencia" de Walt Whitman. Nunca nadie, hasta Whitman, había cantado tan generosamente al "yo" en relación a los otros, nadie había definido de forma tan certera la dimensión profética del poeta en la sociedad moderna y camaleónica, terriblemente compleja que, en aquellos mo-

⁶⁹ BALAKIAN, A., "Conclusion", Op.cit. p.696.

mentos, empezaba a germinar. No se puede tachar por tanto al simbolismo de movimiento independiente de la realidad social ya que, en lo que podríamos denominar su última etapa, y gracias a la obra de ciertos poetas, la lírica simbolista cambia el rumbo de sus preocupaciones poéticas. Insistamos de nuevo en que este giro no nos parece un hecho gratuito o circunstancial, sino que viene propiciado por el gran esfuerzo sincrético que contiene el simbolismo, y que no deja de lado la lectura y asimilación de poetas como Whitman, de la forma que ya ha venido a demostrar conveniente y suficientemente la profesora Betsy Erkkila.

Por lo que al plano prosódico respecta, el impacto causado por el "inmenso" verso whitmaniano queda fuera de dudas. En este sentido, el panorama francés, mucho más apegado a las antiguas formas de corte clásico, se mostró más reacio a realizar el salto poético de adoptar el verso libre "sin remordimientos puristas". No es de extrañar, así pues, que Baudelaire no fuera formalmente tan rupturista como lo pudo ser Whitman. Aún así no se puede dejar a un lado la faceta formalmente renovadora de Baudelaire, el cual es todavía citado como precipitador del cambio versolibrista. Ha sido López Estrada uno de los que no ha dudado en calificar a Baudelaire como iniciador de este impulso a partir de sus Pétits poèmes en prose, compartiendo así protagonismo con Whitman por lo que a la consagración de las formas libres se refiere.⁷⁰

Al mismo tiempo que el movimiento simbolista experimenta

⁷⁰ LOPEZ ESTRADA, Fco., Métrica española del siglo XX. Op.cit., pp.87-88 y 96-101.

una evolución hacia nuevos presupuestos poéticos, de naturaleza que podríamos interpretar como más social, se dejan sentir tendencias cada vez más definidas hacia la desligazón y el abandono de los cánones clásicos que constreñían el plano de la versificación. Así, los últimos representantes adscribibles a lo que podríamos calificar de movimiento simbolista, muestran una actitud cada vez más aperturista, y los escarceos versolibristas están a la orden del día. Iniciar un detallado estudio de las características métricas de todos y cada uno de los poetas de la época constituye por sí mismo un asunto lo suficientemente interesante en el marco general de la literatura de fin de siglo como para merecer estudios definidos y definitivos que no podemos emprender aquí. Dadas las limitaciones del presente trabajo, insistimos en el hecho de que nos remitimos fundamentalmente a planteamientos de tipo poetológico, en un afán por delimitar el amplísimo espectro de posibilidades abiertas al estudioso desde la abigarrada naturaleza de la poesía de fines del pasado siglo.

4.7 El simbolismo en España: un apunte.

Ya hemos abordado la cuestión de cómo Walt Whitman cuajó de manera definitiva en el panorama estético y artístico europeo gracias al éxito que su propuesta innovadora obtuvo entre los artistas con más autoridad del momento, esto es, los poetas adscritos a la órbita del simbolismo francés. Fueron las

despiertas conciencias de nuestros vecinos las que con mejor tino supieron conectar con las innovaciones inscritas en la obra de Whitman y adaptarlas a sus propias necesidades expresivas y poéticas.

No puede decirse lo mismo acerca de nuestro panorama poético: como veremos más adelante, en esta temprana época (segunda mitad del siglo XIX), no se registra entre nuestros poetas ninguna señal que nos permita pensar que conocieran la obra poética del norteamericano. Habrá que esperar a la irrupción del movimiento modernista hispanoamericano para que el nombre de Walt Whitman empiece a sonar con fuerza creciente en el contexto de la poesía hispánica, si bien, como asimismo tendremos ocasión de analizar más adelante, sus concreciones distan bastante de aquéllas que se propiciaron en el seno del ámbito poético francés. La distancia estética que en estos momentos separa a nuestros poetas de las aspiraciones totalizadoras de Whitman, de su vasto aliento vertido en una forma libre, de su canto arrebatado a la vida moderna... es poco menos que insalvable. ¿Cuáles son los ejes básicos que catalizan las preocupaciones estéticas en nuestro país?, ¿hay condiciones que propician una lectura receptiva de Whitman, siquiera a través de los poetas franceses? o, lo que es más, ¿existió el movimiento simbolista en España?. La crítica especializada ha debatido durante largo tiempo la naturaleza y los límites del supuesto simbolismo español. No se puede negar que el país vecino ha ejercido lógica influencia en la configuración de la literatura española, influencia que se ha dejado sentir tanto por la vía positiva de la aceptación y asimilación, como por

la negativa de rechazo y crítica o incomprensión.

Gordon Brotherston cifra el efecto de "lo francés" en España como especialmente intenso desde 1890, de la mano de Alejandro Sawa, hasta el final de la guerra civil.⁷¹ Sin embargo, no puede decirse que existiera un movimiento simbolista como tal en España, al menos no bajo esta acepción. Hay que tener en cuenta, además, las especiales condiciones que vienen impuestas por las características de la población española: su distribución geográfica, reducida aún al entorno rural, hacen que España sea un país con poca o nula visión cosmopolita de la realidad, mientras que los franceses se presentan para esta época como un pueblo mucho más urbano:

"The Spaniards, even at the height of the Symbolist influence, can be said to have lacked the specifically metropolitan consciousness that is so important to the French, the ambiguous awareness that reality has been gained and diminished by Europe's godless imperialism".⁷²

Esta situación se deja sentir hasta tal punto que las coordenadas culturales y los referentes contextuales son diferentes. No es de extrañar, por tanto, que el simbolismo de flores, cisnes, lagunas y pavos reales sonara como algo completamente ajeno a oídos de la mayoría de los españoles, y es tachado automáticamente de movimiento "afectado".

La crítica ha recurrido tradicionalmente a los textos de Max Nordau a la hora de analizar las características de la época y valorar la posible huella de la recepción del sentir francés. Así, Guillermo Díaz-Plaja, en su clásica obra sobre

⁷¹ BROTHERSTONE, G., "A Graver Decade: Reaction to Symbolism in Spain", en BALAKIAN, A., Op.cit., p.157.

⁷² Ibidem, p.161.

el modernismo y el Noventayocho⁷³, parte del anodino momento que vive el ambiente poético español en torno al "fin de siècle". Nordau, desde una atalaya reaccionaria, califica este ambiente como degenerado, degeneración que se explicaría según él, gracias a "estigmas somáticos: locura moral, impulsividad, indolencia, emotividad extraordinaria, adinamia, abatimiento, falso misticismo, sugestionabilidad, hipersensibilidad romántica y, en suma histerismo".⁷⁴

Brotherston sostiene otro punto de vista: en su opinión, a partir de 1902 se produce un giro importante, de tal manera que el simbolismo francés se contempla como una posibilidad abierta para realizar un cambio en cuestiones de forma y versificación. Para comprender la complejidad de la situación poética en España no podemos perder de vista el hecho de que, si tenemos en cuenta que en nuestro país el romanticismo no se vivió como un movimiento revolucionario, el afán por imitar o seguir la estela de los poetas franceses supone a su vez un intento por volver sobre las asignaturas pendientes de su historia literaria: "The way that Spanish had evolved throughout most of the nineteenth century left the Modernists with the feeling that they had to catch up with the Parnassians and even with some of the Romantics from non-Spanish Europe".⁷⁵ Antes de dar el salto al momento modernista, hay que tener en cuenta, sin embargo, la tenue línea post-romántica o, mejor,

⁷³ DIAZ-PLAJA, G., Modernismo frente a Noventa y Ocho, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

⁷⁴ Ibidem. p.13.

⁷⁵ BROTHERSTONE, G., Op.cit., p.159.

pre-modernista que, gracias al gusto por la sugerencia, por la evocación, se acerca bastante a algunos de los presupuestos simbolistas, que apelaban precisamente a la evocación, la sugerencia, a la abstracción, como vehículos de poetización. En este sentido, nos parece que la figura de Gustavo Adolfo Bécquer no ha sido suficientemente reconsiderada en su justo medio. El poeta sevillano consagra una línea intimista, sugerente y delicada que supera con creces los excesos de los egotismos románticos. Bécquer trabajó en solitario, pero su producción poética es un punto de referencia inexcusable por lo que a la evolución de la poesía española respecta, al hacerse eco, de forma consciente o inconsciente, de los aires innovadores que flotaban en el panorama francés del momento.⁷⁶ Por otra parte, si consideramos al modernismo como el movimiento que va a iniciar el acto de renovación de la literatura española, hay que señalar que el modernismo se acerca a los presupuestos más herméticos del simbolismo tal y como los hemos intuido en su primera etapa, es decir, en lo referente a la elaboración de realidades ideales, de mundos alejados de la anodina experiencia cotidiana, a los cuales sólo los intelectos privilegiados pueden hallar acceso a través de elaborados procesos de abs-

⁷⁶ Resulta muy significativo el testimonio o, mejor aún, los diferentes testimonios manifestados por Juan Ramón Jiménez en varios momentos de su producción ensayística, acerca de la importancia de la poesía intimista de Bécquer, al que define textualmente como "inmediato predecesor" de la generación modernista y al que no duda en equipar con un Musset francés. Juan Ramón plantea asimismo la necesidad de revisar la relación de Unamuno y Darío con Bécquer "ya que, en realidad, la poesía española contemporánea empieza, sin duda alguna, en Bécquer". Todos estos testimonios se hallan diseminados a lo largo de diversos artículos, conferencias y reseñas recogidas en Prosas críticas, Taurus, Madrid, 1981, publicada con motivo del centenario de su autor.

tracción. Así se explicaría el rechazo de plumas como las de Nordau, que sólo encuentra en estas nuevas actitudes poéticas una serie de defectos que él denomina genéricamente "degeneración". Es evidente que el modernismo y el grupo del 98 inician épocas de reforma en la literatura española. La parte formal le concierne especialmente al modernismo. Es lícito pensar que el retraso de la poesía es tan importante respecto a lo que ocurre en Europa, que la puesta al día de la misma debe comenzar con la ruptura con la realidad cotidiana, cantada hasta la saciedad por Campoamor. Así, en la búsqueda de caminos de renovación de la lírica española, los poetas miran a Francia en busca de nuevos aires, y estos nuevos aires son aportados por Baudelaire y Verlaine, fundamentalmente.

William F. Aggeler tiene un interesantísimo estudio sobre la figura de Baudelaire visto por los críticos españoles desde 1857.⁷ A él nos remitimos en la aportación de datos empíricos sobre la postura de la crítica ante la inmensa personalidad literaria de Charles Baudelaire. Resulta interesantísimo observar, a través de los testimonios recogidos por Aggeler, las diferentes posturas, polarizadas en un primer momento en torno a dos personajes esenciales en la vida cultural española: por una parte, está Leopoldo Alas "Clarín", con afán más aperturista y sensible, por otra, Valera, cuyo dogmatismo deja sentirse también en sus postulados críticos, claramente reacios a aceptar la inclusión en nuestra literatura de elementos tan especiales como Baudelaire. Señala Aggeler que durante la se-

⁷ AGGELER, W.F., Baudelaire Judged by Spanish Critics, University of Georgia Press, Athens, 1971.

gunda mitad del siglo XIX, es decir, después de la publicación de Las flores del mal. "most critical writing on Baudelaire was done by two critics who held widely divergent views about him and his works, Juan Valera and Leopoldo Alas (Clarín). Both wielded great influence on public opinion".⁷⁸

Después de todo lo señalado hasta ahora, no resulta difícil concluir que, evidentemente, las facetas del simbolismo que atrajeron a los poetas españoles (e hispanoamericanos) en el modernismo, no fueron precisamente aquéllas que habían asimilado las aportaciones rupturistas de un Walt Whitman, ya que el modernismo se enfocó hacia la conexión de la poesía española con los eslabones rotos o no consumados de la tradición simbolista e, incluso, romántica, apelando sobre todo a cuestiones formales más que temáticas o poetológicas.

Sin afán de agotar las vicisitudes del movimiento simbolista en España (cuya vertebración con el modernismo estudiaremos más adelante) hay que insistir en que el poeta norteamericano Walt Whitman ya había empezado a calar con fuerza en el panorama poético europeo de finales del siglo pasado. Este rápido esbozo de la suerte del simbolismo francés en relación al escritor americano no tiene otro objeto que el de mostrar hasta qué punto algunos de los aspectos básicos de la poética whitmaniana habían sido recogidos y asimilados por los representantes supremos de la poesía francesa, desde la cual pasaron a ocupar un lugar privilegiado como posibles referentes de la poesía europea en su conjunto. Es por tanto desde el seno del panorama poético francés desde donde la obra lírica de

⁷⁸ Ibidem, p.2.

Whitman irá germinando a través de la más diversas lecturas y relecturas por parte de los artistas del momento (así, por ejemplo, la eclosión de los movimientos de vanguardia llevará hasta sus últimas consecuencias el descubrimiento de lo moderno impredecible, de la mano del futurismo).

Esta larga "introducción", previa al estudio de la poesía española, tiene como finalidad afinar el perfil de la personalidad de Whitman y centrarlo en el contexto europeo que, en primera instancia, lo acogió. Así, parte Whitman de las concepciones románticas del mundo y es precisamente a través del neorromanticismo como el poeta enlaza con las conciencias poéticas españolas, tras un largo trayecto a través de los itinerarios poéticos simbolistas franceses. Y será tras las innovaciones fundamentales que la lírica modernista realiza en nuestra poesía en el plano de lo formal, cuando la lírica española esté en disposición de asimilar asimismo una renovación poetológica, que será de especial virulencia tras el conflicto bélico por lo que a la relación con Whitman se refiere. Será asimismo entonces cuando el bardo norteamericano invada nuestro ámbito poético con su mensaje de compromiso, de la fuerza de la palabra escrita como arma de lucha social y de humanismo radicalmente teñido de las necesidades primarias del hombre moderno.

5

Walt Whitman en el modernismo hispanoamericano:
apelación a una lectura ética.

5.0 A modo de introducción.

Como ya hemos venido insistiendo hasta ahora, cuando hemos hablado de romanticismo y simbolismo lo hemos hecho para cifrar, con la mayor exactitud posible, en primer lugar, el contexto en que surgió la obra de Whitman, el impacto que pudo causar entre sus contemporáneos, dadas las peculiarísimas características de la misma, alejadas de todo lo que por aquel entonces se asimilaba al acto poético o, más genéricamente, al buen gusto. Esta primera concreción de la obra del poeta resulta muy significativa en relación a las diversas lecturas e interpretaciones que va a recibir después: Whitman responde a un canon romántico de márgenes muy amplios, pero implanta la figura del yo con una perspectiva que está más cerca del siglo XX que del XIX, de ahí que su esfuerzo innovador no fuera comprendido en el contexto en que brotó.

En segundo lugar, hemos intentado enfatizar el hecho de que la obra y la personalidad de Walt Whitman encontraron entre los simbolistas franceses un eco y una actitud receptiva muy diferente a la americana. La gran mayoría de los poetas simbolistas y post-simbolistas se acercaron admirativamente a la poesía de aires innovadores que brotaba de la pluma de Whitman, en la cual descubrieron, además, el mensaje democratizante y humanista que en Estados Unidos había pasado desapercibido.

Dos son, insistimos, los momentos definitivos para centrar la figura de Whitman: la configuración literaria del ámbito al que pertenece y el salto al contexto poético europeo.

A pesar de que nuestro interés primordial se enfila al análisis de la irrupción y recepción de Whitman en España, es imposible establecerlas sin pasar primero por su inexcusable itinerario previo al asentamiento en el ambiente literario español. A esto se suma que el peculiar carácter, por no decir peculiar desfase, de nuestra literatura, a remolque de las innovaciones logradas en Francia, se opone con frecuencia a estas mismas innovaciones, que chocan con la cerrazón y miopía de gran parte de la crítica especializada. Así, debemos considerar que si bien el panorama francés estaba preparado para absorber y asimilar la obra de Whitman, el horizonte de expectativas en nuestro país no es aún capaz de propiciar su concreción en la literatura española. En el contexto literario español va a ser el **modernismo**, fenómeno que vamos a pasar analizar a continuación, el movimiento que va a actuar como elemento precipitador en el asentamiento de la poesía del norteamericano entre nosotros. Por una parte, el modernismo hispanoamericano inicia una profunda renovación formal de nuestra poesía, la cual, con la contadísima excepción de Bécquer, se hallaba anclada en valores poéticos anticuados y ya superados en otros panoramas líricos. Por otra parte, los poetas modernistas, al menos los que más nos interesan en relación a la poesía española, son conocedores y, lo que es más, serios **admiradores** de la obra de Whitman. En un principio, parece que estos autores vieron en Walt Whitman al cantor de la democracia y de las libertades absolutas del hombre, valores que encajaban a la perfección en un contexto socio-político post-colonial que no aseguraba en ningún momento los derechos básicos del indi-

viduo. No podemos dejar de sospechar tampoco que es bastante probable que los poetas latinoamericanos contactaran con Whitman a través de la poesía francesa, en la que supieron ver, desde el principio, el vehículo de renovación de toda la poesía occidental.

Sea como fuere, el modernismo es una escala de obligada referencia en el análisis de la recepción de Whitman en nuestro país. El criterio de autoridad que rodeaba a Rubén Darío, la ferocidad de las polémicas sostenidas con las plumas más interesantes de nuestro panorama, hacen de él, por vía positiva o negativa, un referente ineludible. El modernismo es el equivalente hispanoamericano del simbolismo francés, y su tarea renovadora no es de importancia menor a la de éste, ya que gracias al modernismo la poesía española ingresa en el ámbito de la modernidad de la mano de un fenómeno de elevadísimo nivel artístico.

Por lo que a Walt Whitman concierne, el trabajo se sitúa en dos planos: por una parte, ya hemos aludido al momento de la gestación de Leaves of Grass en el contexto norteamericano y a su consagración, temprana, en el ambiente europeo gracias al esfuerzo de los poetas simbolistas y post-simbolistas. Por otra parte, de esta primera etapa derivamos hacia el panorama propiamente español, a través de la renovación poética modernista. Resulta así poco menos que fascinante comparar el tono cambiante que las concreciones de la obra de Whitman adquieren en los diferentes ámbitos, confirmando de esta manera el presupuesto teórico de la estética de la recepción que sostiene que una obra se concreta de forma diversa en las diferentes

épocas y momentos. Leaves of Grass no cuajará en España de forma definitiva hasta algo más tarde, y lo hará gracias a la riqueza de su mensaje humanista, mesiánico, a la cristificación del poeta. Su canto a la modernidad, a la técnica, al brillo de lo desconocido, permanecerá lejos de nuestro horizonte de expectativas, ya que la distancia estética que separa nuestro contexto del contexto norteamericano y europeo es, aún, demasiado dilatada y profunda.

Miguel de Unamuno viene a ser, por otro lado, un elemento importantísimo en la trayectoria de Whitman en España, ya que aunque es difícil calibrar la posible influencia del poeta norteamericano en un cosmos tan complejo y abigarrado como el de Unamuno, es sin embargo cierto que el escritor vasco contribuye en gran medida a configurar los contornos que la figura de Whitman va a adquirir en España, y éstos derivan ostensiblemente hacia la línea del compromiso humanista que la poesía española de posguerra sitúa en su eje poetológico.

Estos son, por tanto, los puntos básicos en torno a los cuales gira la historia del efecto de la obra de Whitman que en este trabajo estamos sugiriendo y que vamos a pasar a desarrollar a continuación.

5.1 ¿Existe la modernidad?

Desde el punto de vista estrictamente metodológico, no nos parece que estaría de más volver hacia la revisión del tan

traído y llevado concepto de la "modernidad", lo "moderno" y, cómo no, el modernismo.

Si echamos un vistazo alrededor, pronto se percibe en el ambiente el culto a todo aquello que se acerque a lo que, en el momento, se asimile o equipare al canon modernizante. Lo primero que hay que destacar es, precisamente, el carácter momentáneo, circunscrito a lo estrictamente temporal, de todo aquello que en cada época ostenta el título de "moderno".

La modernidad, como status, viene a ser el estado más inestable y caduco, dado que su limitación cronológica la acota de forma bastante poco elástica. El lucidísimo pensador Octavio Paz no ha permanecido ajeno al fenómeno que representa la eclosión del gusto por lo moderno que caracteriza los tiempos que vivimos. La "condición moderna" del hombre no es, sin embargo, una tarea fácil, ya que trae consigo una dolorosa toma de conciencia de la presencia temporal e infinita del hombre en el cosmos: si bien el hombre premoderno se amparaba en la reconfortante idea de una vida finita, seguida por el consuelo de la vida trascendente, el hombre moderno no tiene otro remedio que asumir la infinitud de su materia y su energía. Octavio Paz resume este proceso perfectamente al señalar que en Occidente la razón crece a expensas de la divinidad.

Hay que pensar asimismo que la idea de modernidad es un fenómeno surgido prácticamente tan sólo en la civilización occidental, ya que el resto de las culturas se han autoalimentado a través de la vuelta a su propio pasado y a los mitos y alegorías del mismo. La muerte de Dios se ha vivido en nuestra cultura como la muerte de un mito y esto es lo que ha hecho

girar hacia la vivencia de lo nuevo y de lo cambiante como sustitutos de la experiencia de lo trascendente.

Este culto al cambio por el cambio es lo que Octavio Paz denomina "tradición de la ruptura", y viene a ser el elemento desencadenante en la sucesión de los movimientos culturales, estéticos o en la evolución del pensamiento:

"la época moderna -ese periodo que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso- es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento".¹

Vivimos inmersos en una sociedad que, por primera vez, se ha arrogado la categoría de "moderna". El siglo XVIII marca definitivamente el punto de partida de la misma a través de la crítica abierta al cristianismo y, por supuesto, a través de la conciencia de la ruptura. La búsqueda consciente de la ruptura viene acompañada por una heterogeneidad y "extrañeza" radicales: la modernidad es extraña a sí misma, "la modernidad nunca es ella misma; siempre es otra".²

La exacerbada sensibilidad romántica fue la que inauguró la modernidad poética, rebelándose precisamente a los principios filosóficos que el siglo XVIII había consagrado. Esta renovación de la modernidad a través de la autonegación ha sido una constante en la época tradicionalmente catalogada como moderna, esto es, la época que nos ha tocado vivir. Lo mismo podríamos decir del simbolismo o las vanguardias, que surgen a través de procesos de autonegación.

La modernidad inaugura de la misma forma una etapa consa-

¹PAZ, Octavio, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, Seix-Barral, Barcelona, 1974, pág. 34.

² Ibidem, p.16.

grada fundamental y básicamente al Idealismo, como veremos más adelante, Idealismo que ha conformado las manifestaciones artísticas en todos los órdenes.

La poesía surgida a caballo entre los siglos XIX y XX se inscribe plenamente en el corazón mismo de la modernidad. Heredera directa del romanticismo y del simbolismo, durante estos años se perfilan definitivamente los contornos de la ruptura que consagrará a las vanguardias y que a su vez será consagrada por ellas.

La intención de este brevísimo preámbulo no es otra que la de relativizar el contenido implícito en el término "modernismo". En vista de lo hasta ahora planteado, la contraposición de los conceptos "modernismo" frente a "generación del 98", en el caso que nos concierne, carece de fundamento lógico, como pasaremos en seguida a analizar. La crítica tradicional, acaso por pereza intelectual, ha fosilizado la contraposición y la ha reducido a términos irreconciliables. Tanto el modernismo como la generación del 98 se hallan inscritos en una tradición mucho más amplia, la tradición que apela, precisamente, a la anti-tradición, al culto de la ruptura como primera ley artística.

El período poético que nos ocupa, la irrupción de la obra del poeta norteamericano Walt Whitman en Europa, entronca directamente con la más pura etapa moderna: nace del romanticismo, es asimilada por el simbolismo y constituye una piedra de toque innegable en la configuración poetológica de la vanguardia. La obra poética de Whitman es en sí misma un pilar inmenso, un perfecto representante del carácter "alterizante" de la

modernidad. Desde la atalaya del hombre de finales de siglo XX sólo queda, así pues, lanzar una pregunta más: ¿estamos aún en la época moderna o hemos iniciado ya el viraje?:

"No vivimos el fin de la poesía, como han dicho algunos, sino de una tradición poética que se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolista y su fascinante crepúsculo con las vanguardias de nuestro siglo. (...) Si es así, este periodo no puede llamarse ni definirse simplemente como postmoderno. No es nada más lo que está después de la modernidad: es algo distinto a ella. Algo que ya posee unos rasgos propios, aunque en formación".³

Los nuevos tiempos están servidos. Sólo nos queda crearlos, vivirlos o destruirlos.

5.2 Modernismo y generación del 98 en el marco de la modernidad.

El panorama literario español que abarca los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se ve conmocionado y reavivado por la aparición de dos sólidos movimientos. Se trata, cómo no, de la génesis del llamado modernismo y de la aparición del grupo denominado generación del 98. Hasta hace unos pocos años, la gran mayoría de los críticos ha venido manteniendo la oposición modernismo / generación del 98 como si de simbolismo / vanguardia o naturalismo / realismo se tratara.

De esta manera, el modernismo se ha analizado como el hijo directo de la más pura escuela simbolista de origen fran-

³ PAZ, Octavio, La otra voz. Poesía y fin de siglo, Seix-Barral, Barcelona, 1990, págs. 5-6.

cés, situado en una órbita poética alejada de la vida cotidiana, habitando paraísos artificiales a los que tan sólo unos pocos privilegiados tienen acceso. No es de extrañar, así pues, que el escritor modernista se refugiara en el alcohol o en el opio para acceder a estas realidades alejadas de lo circunstancial, y que su conducta extraordinaria pasara por meramente snob o inhibicionista -además de exhibicionista, por supuesto- a los ojos de grupos más morigerados y/o más conservadores.

Por otra parte, del grupo o generación del 98, la primera característica que asoma es su supuesta conexión ideológica con las secuelas del desastre de 1898 en Cuba. Es difícil imaginar, sin embargo, que la derrota española en Cuba fuera tan definitiva en la configuración del mundo filosófico y artístico de los autores adscribibles a este grupo, en el que se alinean personalidades tan diversas como las de Antonio Machado o Pío Baroja, sin olvidar a un Ramiro de Maeztu, de interesantísima y polémica evolución ideológica, a Azorín o, por supuesto, a Miguel de Unamuno.

Fue Pedro Salinas, en un afán por analizar las características intrínsecas de ambos grupos, quien contribuyó de forma oficial a institucionalizar una contraposición insalvable entre modernismo y generación del 98. A través de su ensayo "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus", incluido posteriormente en Literatura española del siglo XX y en el tercer volumen de sus Ensayos Completos,⁴

⁴ En el presente estudio le citaremos a través de esta edición de su producción ensayística, Ensayos Completos, 3 vol., Taurus, Madrid, 1983, pp. 208-218.

viene a decir lo siguiente:

"Las denominaciones "Modernismo" y "Generación del 98" suelen usarse indistintamente para designar el movimiento de renovación literaria acontecido en América y España en los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX, dando por supuesto que son la misma cosa con leves diferencias de matiz. En mi opinión esta confusión de nombres responde a una confusión de conceptos que es indispensable aclarar para que pueda empezarse a construir la historia de la literatura española del siglo XX sobre una base más precisa y rigurosa".⁵

Tal afán de precisión y rigurosidad llevó precisamente a Salinas al establecimiento de una frontera nítida e irreconciliable que ha marcado el carácter de la crítica posterior al respecto. Así, Pedro Laín Entralgo y Dámaso Alonso en sus respectivos estudios no logran escapar a la rigidez de estos planteamientos (véase La generación del noventa y ocho, de Laín Entralgo, y Poetas españoles contemporáneos, de D. Alonso). Será, sin embargo, Díaz-Plaja el que consagre definitiva y extremadamente el error de considerar el modernismo y la generación del 98 como dos movimientos entre los que es imposible "todo intercambio [...] a pesar de su absoluta contemporaneidad".⁶ El propio Juan Ramón Jiménez se enfrentó abiertamente a las opiniones vertidas por Guillermo Díaz-Plaja en Modernismo frente a Noventa y Ocho.⁷

Habrá que esperar a la mesurada valoración de Ricardo Gullón para empezar a situar ambos movimientos en su dimensión adecuada:

⁵ Ibidem, p.208.

⁶ AZAM, Gilbert, El modernismo desde dentro, Anthropos, Barcelona, 1989, p.75.

⁷ DIAZ-PLAJA, Guillermo, Modernismo frente a Noventa y Ocho, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

"Es desacertado enfrentar fenómenos heterogéneos, y debemos aceptar, en todo caso, el segundo como uno de los elementos del primero. El modernismo da tono a la época; no es un dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina ni una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y dentro de ellos caben personalidades muy varias. El modernismo es, sobre todo, una actitud".⁸

No tuvo Ricardo Gullón más que referirse a los testimonios de uno de los poetas más "modernistas" del panorama español; Juan Ramón Jiménez ya había adelantado las siguientes palabras: "El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma sino de actitud".⁹

No queda otra salida posible al estudioso de la literatura que la de apelar a la explicación ideológica a la hora de analizar la época que vio nacer a ambos movimientos y reconsiderarlos desde unos planteamientos más amplios y más totalizadores.

Antes de pasar a desglosar las constantes ideológicas y filosóficas que afectaron y caracterizaron al fin de siglo, reflexionemos brevemente en torno al concepto de "generación" que Pedro Salinas contribuyó a consagrar asimismo a través de su citado ensayito. La periodización de la literatura desde planteamientos generacionales ha recibido y recibe duras críticas debido a su carácter esencialmente escolar y poco imbricado con la realidad del fenómeno literario. Los criterios para calibrar a los miembros adscribibles o no a una determinada

⁸ GULLÓN, Ricardo, Direcciones del modernismo. Gredos, Madrid, 1971, pp.18-19.

⁹ AZAM, G., Op.cit., p.77.

generación son siempre discutibles: ¿debe pesar más el criterio biológico, que apela a la fecha de nacimiento, o se deben respetar de forma prioritaria cuestiones de índole ideológica?.

Pedro Aullón de Haro, en su introducción preliminar a la antología Poesía de la Generación del 98.¹⁰ se ocupa de la cuestión y equipara el interés de Salinas por fijar el término en la línea de lo generacional con el de justificar la etiqueta aplicada a su propio grupo poético, "generación de 1927":

"Qué duda cabe [...] que la utilización del antecitado marbete, o el de "98", en buena medida no es sino consecuencia de explicables maniobras de política literaria encaminadas a dar entidad (diferenciar) y relevancia a un determinado grupo de escritores. [...] Distinto asunto es el hecho del posible éxito de un marbete -incuestionable en los dos aludidos- bien colocado a un grupo de importantes escritores, aunque fuera sólo por la mera commodidad y desembarazo que una tal designación posibilita; así como, y esto es a fin de cuentas lo importante, la particular forma en que se le llena de contenido y el uso que de él se haga".¹¹

Apelaremos, por tanto, a la mera instrumentalidad del criterio generacional aplicado al conjunto de escritores amparados bajo el rótulo de "generación del 98". Resulta indudable que la utilización de la etiqueta facilita enormemente la labor del crítico desde el punto de vista de la periodización de la época, pero no conviene olvidar que la proliferación de fórmulas generacionales ha dado pie a innumerables equívocos. A pesar de nuestras reticencias, no dudaremos en recurrir a la etiqueta "generación del 98" como simple instrumento crítico,

¹⁰ AULLON DE HARO, Pedro (edic.), Poesía de la Generación del 98, Taurus, Madrid, 1984.

¹¹ Ibidem, p.11.

teniendo en cuenta las limitaciones de la misma y tratando de reconducirla hacia un marco general externo supranacional, donde este grupo entronca necesariamente con el resto de las manifestaciones en que la modernidad se nos revela.

5.3 Caracterización de una época: en torno a la modernidad.

Pedro Salinas, en el ensayo "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", nos da la clave para empezar a desenmarañar el panorama del momento:

"En mi opinión, lo que caracteriza una época o un grupo literario es la actitud íntima y radical del artista ante el mundo, su peculiar postura ante la realidad. Y éstas son diametralmente opuestas en los modernistas y los hombres del 98".¹²

Las palabras de Salinas constituyen el punto de partida para proceder en nuestro análisis desde el planteamiento opuesto o, mejor, para llegar al planteamiento opuesto: modernismo y generación del 98 no son dos actitudes encontradas, sino que vienen a ser las dos caras de la misma moneda. No es este el momento de insistir en la suerte seguida por la clasificación generacional consagrada por Salinas. Remitimos al estudio de Joaquín Marco, Poesía española. Siglo XX,¹³ quien repasa de forma breve y concisa la evolución seguida por la cuestión.

¹² SALINAS, P., Ensayos Completos, Op.cit., p.212.

¹³ MARCO, Joaquín, Poesía española. Siglo XX, Edhasa, Barcelona, 1986, p.23 y ss.

Más interesante que el debate acerca de la propiedad de la clasificación generacional resulta recordar que el modernismo y el grupo del 98 comparten un momento muy concreto de la literatura y el arte español. Si convenimos, como hemos hecho al analizar el simbolismo en el capítulo anterior, que la edad moderna se inaugura con el romanticismo, con su ruptura filosófica e ideológica, con el cambio de orientación respecto a la posición del hombre en el mundo, tropezamos irremediablemente con la cuestión de si hubo o no un auténtico romanticismo en España. Dejando de lado el debate de la crítica, lo que si resulta incuestionable es que en estos años del siglo XIX la literatura española se halla anclada a una situación en el resto de Europa ya superada. La lírica española, casi no hace falta ni recordarlo, se encontraba inmersa en unas coordenadas temáticas y poetológicas de índole muy diversa. Es más, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que, a excepción de los escarceos renovadores de carácter simbolista que produce Bécquer (si por simbolismo apelamos aquí al valor de la impresión en el ánimo del poeta), cuyo peso en el corpus de la poesía hispánica ha sido infravalorado hasta hace muy poco, la lírica española se hallaba aún apegada a los ecos un romanticismo epigónico y caduco.¹⁴ Es acusable una gran falta de flexibili-

¹⁴ La figura de Bécquer está empezando a ser recuperada por la crítica más avanzada, que proclama la necesidad de reconsiderar su producción no como un producto de un romanticismo sencillo y dulzón, sino como una auténtica manifestación de un espíritu bastante próximo al que una parte de los simbolistas franceses estaba por aquel entonces cultivando y que se basaba, fundamentalmente, en el énfasis puesto en la sugerencia, en la evocación, como elementos esenciales del crear poético. En esta línea se sitúa, por ejemplo, la interpretación de Aullón de Haro en La poesía española en el siglo XX (Hasta 1939), en páginas 16 y ss.

dad poética a todos los niveles. Es en este sentido en el que se ha achacado a Rubén Darío su falta de modestia al repetir hasta la saciedad el papel determinante jugado por su obra y su personalidad artística en el panorama de la lírica hispánica de finales del siglo XIX.

El modernismo viene a ser la respuesta simbolista de la voz poética hispana, su ubicación en el seno de la veta de pensamiento idealista no deja lugar a dudas. De esta forma el modernismo se instala plenamente en lo que constituiría el ambiente y la crisis de fin de siglo en Europa, y pasa a ostentar y representar la actitud artística de toda una época.¹⁵ La crítica ha debatido incesantemente la deuda francesa contraída por el modernismo, cuestión que no abordaremos aquí. Partimos del presupuesto de que la conexión con la cultura francesa se establece definitivamente a través de los simbolistas y de su lectura por parte de Darío y sus seguidores, los cuales, a diferencia de los críticos y artistas españoles, gozaban de una actitud mucho más receptiva ante el fenómeno literario francés, no contaminado aún para ellos de peligrosas simplificaciones maniqueístas. El simbolismo supera las cenizas del Parnasianismo y libera definitivamente la imaginación a través de la **palabra**, que ya no se reduce a plasmar simples realidades objetivas:

"Los poetas simbolistas, cada uno a su manera, se distanciaron de las contingencias sociales y circunstanciales para captar el misterio que yacía por

¹⁵ El modernismo es un fenómeno tan sólido y totalizante que incluso se puede hablar de modernismo en términos culturales, filosóficos y religiosos. No se reduce, en ningún momento, a una mera manifestación de ciertas novedades literarias de mayor o menor resonancia.

debajo de los fenómenos visibles. Optaron por los terrenos de la subjetividad y de un idealismo metafísico. Con su sensibilidad e imaginación como punto de partida y con el simbolismo como estandarte, iban en busca de zonas recónditas, círculos mágicos, esferas hieráticas".¹⁶

Coincidimos con Kronick en que "no es necesario ni posible negar el impacto que han ejercido las corrientes francesas en el Modernismo".¹⁷ Reivindica, sin embargo, la presencia de otros literatos españoles e hispanoamericanos en el hervidero cultural del París de la época (otros artistas además de Darío, por supuesto). Así, tanto Juan Ramón Jiménez como los hermanos Machado, Jorge Olivares o Leopoldo García-Ramón, se acercaron hasta la capital del país vecino con el fin imaginable de ver por sus propios ojos lo que allí acontecía. No debemos olvidar que, según William F. Aggeler, la figura de Baudelaire era objeto de atención por parte de la crítica especializada de nuestro país desde 1857 aproximadamente, como recoge en su excelente ensayo.¹⁸

El modernismo, movimiento de carácter eminentemente sincrético, ha absorbido las constantes del Parnasianismo y, por supuesto, del romanticismo. Se sintetizaron así corrientes que, en principio se consideraban antagónicas y que ayudaron a enriquecer los sistemas poéticos de los artistas modernistas. Este esfuerzo sintetizador supuso un indudable avance en la tristemente encajonada y estática lírica española del momento.

¹⁶ KRONICK, John W., "Influencias francesas en la génesis del Modernismo", en Actas del Modernismo..., Op.cit., p.38.

¹⁷ Ibidem. p.39.

¹⁸ AGGELER, W.F., Baudelaire Judged by Spanish Critics. Op.cit..

El simbolismo y el modernismo vienen a ser de esta forma "cara y cruz de la misma moneda".¹⁹

Frente a aquéllos que se han empeñado en ver en el modernismo un movimiento esencialmente escapista, ajeno a lo que acontece en la cotidianeidad del individuo de la calle, hay que recordar las palabras de Ricardo Gullón, que se limita a hacerse eco de Juan Ramón Jiménez: el modernismo es una época y el modernismo es una actitud. Si el modernismo es una época, no puede ser otra que la época del fin de siglo imbuido de filosofía idealista en todo el panorama occidental.

Si bien la relación del modernismo con la corriente central del idealismo resulta evidente, ¿cómo se caracteriza la actitud literaria y filosófica del grupo del 98 respecto al mismo?. Efectivamente, el modernismo, reflejo especular del simbolismo en el mundo hispánico, se adscribe por derecho propio a la cultura de la Modernidad iniciada por el romanticismo. La inclusión de la generación del 98 en este sistema global de la modernidad resulta cuando menos mucho más complicada. No se refugia, como el modernismo, en la construcción de un sistema artístico encaminado hacia la consecución de la belleza impecable y el triunfo de la imaginación sobre lo real. El grupo del 98, antes al contrario, se inclina por la "problematización ética del mundo, del yo y de la patria. Por tanto, lo específicamente noventayochista, a diferencia del Modernismo, radica en lo que podemos llamar un crítica directa

¹⁹ KRONICK, J., Op.cit., p.44.

de la realidad y el tema de España".²⁰

Ya hemos apuntado anteriormente la tradicional postura de la crítica respecto a la irreconciliabilidad de modernismo y generación del 98, separados por el carácter analítico de los primeros frente al sincrético de los segundos, o su radicalmente diverso tratamiento del lenguaje. Pedro Aullón de Haro, en el estudio preliminar a su antología, reconoce las a veces profundas divergencias que se pueden detallar entre ambos movimientos. Pero apunta también que los diferentes modos expresivos remiten siempre a "procesos intelectuales de signo idealista".²¹

La aguda conciencia acerca de la situación de retraso y abandono que sufre España lleva a los hombres del 98 a optar por sistemas filosóficos de corte regeneracionista (no olvidemos la labor desempeñada por Joaquín Costa y su escuela krausista,²² así como el precedente de Angel Ganivet, el diplomático dotado de tan exquisita sensibilidad para los problemas de su país). Llama la atención, por otra parte, la in-

²⁰ AULLON DE HARO, P., Poesía de la Generación del 98, Op.cit., p.12.

²¹ Ibidem, p.14.

²² Nos limitamos a aportar algunas referencias bibliográficas que abordan la cuestión de la importancia del krausismo en el seno del sistema filosófico y educativo español: ARAQUISTAIN, L., El pensamiento español contemporáneo, Edit. Losada, Buenos Aires, 1968; NUÑEZ RUIZ, D., La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, Tucur Edic., Madrid, 1975; PEREZ DE LA DEHESA, R., El pensamiento de Costa y su influencia en el 98, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966; TIerno GALVAN, E., Costa y el regeneracionismo, Edit. Barna, Barcelona, 1961; TUÑON DE LARA, M., Medio siglo de cultura española, Bruguera, Barcelona, 1982; IDEM, Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.

capacidad -o la inhibición- de los miembros de la generación del 98 para llevar a cabo las radicales reformas que los diversos sectores de la vida española estaban pidiendo a gritos. La generación del 98 no pudo dar el salto de la órbita de lo filosófico al plano de las soluciones prácticas, causadas por problemas meramente económicos, a las que los miembros del grupo no estaban capacitados para hacer frente empíricamente. Es lo que Aullón de Haro explica en términos de una transposición de "conceptos de sustancial derivación empírica a puros términos de valor y espíritu".²³

Por otra parte, el background filosófico de los autores del 98 se inscribe abiertamente en el sistema idealista al que nos hemos estado refiriendo hasta ahora. Las conexiones con los trascendentalistas alemanes y norteamericanos, hijos directos del romanticismo filosófico alemán, son una constante incuestionable en muchos de nuestros escritores. Así pues, si bien la ubicación de la generación del 98 en uno de los tantos modos posibles de actitud que el sistema de la Modernidad ofrece resulta lógica, no es tan evidente la relación que guardan entre sí el modernismo y el grupo del Desatre. Sostener que dos movimientos que conviven estrechamente en el espacio y en el tiempo, que comparten y hasta se superponen en estas mismas coordenadas espacio-temporales, son radicalmente diferentes resulta bastante difícil. Efectivamente, modernismo y 98 responden a un fenómeno cultural globalizador que aglutina a ambos, y nada resulta más clarificador que recordar la figura de Machado, estandarte junto a Unamuno de los más puros

²³ Ibidem, p.15.

valores del 98 y que, sin embargo, no duda en componer gran parte de su fructífera obra poética amparándose en muchos de los presupuestos estéticos del modernismo. O la figura de Valle-Inclán, el cual, contado siempre entre los autores del grupo del 98, representa por sí mismo la culminación de la prosa modernista en España. Y para acabar con esa lista, no olvidemos que Unamuno era llamado, cuando paseaba por las calles de Madrid, "el tío modernista".

Los noventayochistas, de carácter reflexivo y volcados hacia la interpretación de las claves que el pasado les ofrece para entender el presente, encarnan la interrogación filosófica y patriótica -que no patriotera- de la crisis de fin de siglo que asola Europa. Modernismo y 98 son hijos y herederos directos del romanticismo (como Baroja, Unamuno, Maeztu o Azorín no dudan en declarar), "diríase, por tanto, que modernismo y noventay ocho son justamente la expresión estético-ideológica completa de la crisis de una época".²⁴ La diferencia básica y definitiva que se interpone entre ambos movimientos artísticos, sigue Aullón de Haro, radica en el hecho de que el modernismo se ampara en la onda poética que emana del primer romanticismo, y el noventay ocho busca el romanticismo filtrado por Bécquer y Rosalía (no perdamos de vista que es precisamente Bécquer el poeta que se acerca a las manifestaciones más sutilmente simbolistas y premodernistas gracias a sus mundos sugeridos, a la riqueza de su capacidad evocadora).

No podemos cerrar este apartado sin hacer referencia de nuevo al tradicionalmente imputado carácter escapista del mo-

²⁴ AULLÓN DE HARO, P., Op.cit., p.21.

modernismo. La ilusión de crear y habitar paraísos artificiales se remonta al propio Baudelaire, quien tampoco dudaba en hacer uso de las drogas más accesibles del momento con el fin de alcanzar las puertas de la irrealidad. La conclusión que siguió inmediatamente a la constatación de esta actitud es la de que el hombre simbolista no se sentía en modo alguno vinculado a las circunstancias del individuo de su época, y que procedía a aislarse hacia realidades más de su gusto. La crítica más actual ha realizado la revisión del tópico y ha entrevisto en la actitud poética simbolista un modo diverso de disentir con la sociedad y de oponerse a ella por la vía de la autosuficiencia y desprecio, desprecio que va dirigido, de forma más explícita, hacia las capas burguesas del abanico social.

5.3.1 Reivindicación del inconformismo existencial modernista.

El modernismo continúa, efectivamente, la búsqueda de realidades alternativas, desde presupuestos poéticos más sincréticos, iniciada ya por el simbolismo. Una profunda fractura mantiene alejados al escritor y a la sociedad: la neurosis de Juan Ramón, las extravagancias de Alejandro Sawa o el supuesto lance incestuoso de José Asunción Silva con su hermana no son posturas gratuitas, responden a un inconformismo existencial que deriva en HETERODOXIA. Ricardo Gullón encuentra notables coincidencias entre el modernismo y la generación del 98 res-

pecto a esta opción por la protesta vital.²⁵ Gullón que fue uno de los primeros en ver en el modernismo una actitud ante la vida, distingue, en lo que él califica certeramente de "época modernista" y no modernismo, toda una serie de signos de los tiempos. Junto a la heterodoxia y el inconformismo se extiende el agnosticismo -representado impecablemente por Baroja y Unamuno- y una cierta violencia que reviste diversos modos de expresión: suicidio, anarquismo... Pero Ricardo Gullón, y esto es lo que resulta verdaderamente importante, rechaza de pleno el tópico de la inhibición socio-política de los hombres modernistas. Se trataría más bien de una falta de actividad o participación política, no de una despreocupación verdadera por los problemas gravísimos que asolaban su país. El modernismo no registra aún la eclosión político-social que aflora definitivamente con las vanguardias artísticas de este siglo, pero no se puede afirmar, sin faltar a la verdad, que sus representantes estén desconectados de las convulsiones y miserias de la vida cotidiana. Los autores adscribibles al grupo modernista canalizaron su postura social a través de la actitud conscientemente estetizante, mientras que los hombres del 98 se refugiaron en planteamientos de corte más declaradamente filosófico, no por ello más activos, sin embargo.

Modernismo y generación del 98 participan de lleno en el sistema de la Modernidad, su especificidad contribuye al enriquecimiento de las diversas facetas de la crisis general de fin de siglo que sacude al resto de Europa. La altura ética y

²⁵ GULLÓN, R., "La polémica entre Modernismo y Generación del 98", en Actas del Congreso Internacional..., Op.cit., p.74.

estética de sus miembros no deja lugar a dudas. Quizá debiera hablarse, más apropiadamente, de un medio siglo modernista que "abarcaría los años entre 1882 y 1932", tal y como sostiene Ivan Schulman.²⁶ Intentar reducir a los autores del momento a una u otra tendencia como modo artístico encerrado en sí mismo responde a una actitud exegética de miope perspectiva: el fin de siglo español fue mucho más que un simple convivir de dos movimientos. Su preocupación por romper los anclajes de la literatura española y su afán cosmopolita (entendido de muy diversas maneras, no lo olvidemos) cambiaron el signo de nuestras letras, que así empezaron a volver su mejor rostro hacia Europa.

5.4 Rubén Darío: un apunte.

La inmensa figura poética de Rubén Darío va indisolublemente asociada a la palabra modernismo, y es que el poeta nicaragüense supo presentarse como el embajador del modernismo hispanoamericano a lo largo y ancho del mundillo literario de la época. Ya nos hemos referido al modernismo como a la actitud de todo un periodo histórico, siguiendo la línea interpretativa de Ricardo Gullón, eco a su vez de las explícitas palabras de Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, la definición epocal del término, considerada desde el ámbito de la poesía latinoamericana,

²⁶ SCHULMAN, Ivan, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en LITVACK, L., El Modernismo, Taurus, Madrid, 1986, p.74.

americana, presenta unas resonancias bastante diferentes a las españolas. Efectivamente, la postura de Ricardo Gullón cierra los principales interrogantes surgidos en torno a la cuestión del **modernismo español**; la amplitud de perspectivas que tal definición favorece, permite al crítico sostener la justificación de las contradicciones que surgen en el fin de siglo español. El conflicto entre modernismo y generación del 98 que la crítica tradicional ha venido justificando y manteniendo, queda reducido a una simple divergencia de posturas en la interpretación de Gullón, divergencias perfectamente simultaneables en un contexto cultural tan amplio como son los últimos años del siglo XIX y los primeros años del XX. Ha sido Ned Davison, a través de un profundo estudio de corte historicista y de gran aportación empírica, el que mejor ha percibido el riesgo implícito en la comodidad de la utilización del término modernismo como espíritu de época. La principal objeción que Davison opone al planteamiento de Gullón es el peligro de caer en un esquema demasiado amplio, en un gran cajón de sastre, en el cual la palabra "modernismo" pierde su sentido funcional.²⁷ No pone en duda Davison la flexibilidad que el concepto adopta al vertebrar perfectamente las tormentosas relaciones que se establecieron entre España e Hispanoamérica por aquel entonces.

Resulta evidente que el concepto epocal gira básicamente en torno a la figura de Rubén Darío y su presencia y papel en la lírica española. La supervaloración de la personalidad poé-

²⁷ DAVISON, Ned, El concepto de modernismo en la crítica hispánica, Editorial Nova, Buenos Aires, 1971.

tica de Darío ha restado representatividad a un gran número de autores cuyo papel resulta decisivo en la configuración final del fenómeno conocido como modernismo. No nos detendremos aquí en debatir la cuestión de si se trata de una escuela poética o, más ampliamente, de todo un movimiento. No queremos decir con todo esto que nos apartamos del criterio de Ricardo Güllón, pero somos conscientes de las limitaciones de su postura al trasladar ésta al ámbito poético latinoamericano; se trata, por tanto, de enriquecer en todo lo posible los diferentes puntos de vista a tener en cuenta con el fin de situar los acontecimientos en su justa dimensión y complejidad. No queremos dejar de intentar enfocar con la mayor nitidez el ambiente que se respiraba en los países hispanoamericanos y que resultó, a la vez, propicio y decisivo para el surgimiento de un fenómeno poético de tan rotundo carácter.

La crítica de origen latinoamericano ha insistido en la dialéctica de la dualidad civilización/barbarie a la hora de enfrentarse con profundidad a la realidad del modernismo. La especificidad de las condiciones socio-políticas de los jóvenes países de Sudamérica hace que la noción de una sola cultura hispánica sea una noción que peca de ingenuidad. Varias cuestiones llaman la atención al estudiar este periodo de la literatura sudamericana: la literatura en general, y la poesía en particular no reflejan el intenso debate ideológico que agita a las conciencias más inquietas de la burguesía criolla; por otra parte, la producción poética, que hasta entonces se había hecho eco de diversas reivindicaciones de tinte político, se aleja por completo de esta realidad política y deriva

hacia otros rumbos menos "comprometidos". Esta actividad literaria avanza, de esta forma, hacia la implantación de una moral estética muy definida. Una pregunta salta inmediatamente a la vista: ¿qué fenómeno favorece la inclinación de la literatura hispanoamericana hacia postulados esteticistas?. La respuesta está, como ya se puede intuir de lo adelantado más arriba, en la vivencia específica del binomio civilización/barbarie, y en la especial relación que vincula a las colonias o, más apropiadamente, excolonias, con la metrópoli.

Angel Rama, en su magnífico estudio sobre la caracterización del modernismo desde una perspectiva interna, propone la implantación del liberalismo económico y político como condición básica e indispensable para la extensión del modernismo en Latinoamérica:

"Esta relación es la que ha permitido a Julio Saavedra Molina equiparar modernismo con liberalismo, estableciendo un paralelismo estrecho entre las escuelas literarias y las orientaciones políticas: "Lo que se ha llamado modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo". Apunta así a la superestructura política del movimiento más que a sus bases económicas".²⁸

Este liberalismo económico, hijo a su vez del idealismo filosófico alemán, conlleva la implantación de la subjetividad como valor supremo del individuo, "metro autónomo que permite determinar la importancia y el valor de una producción poética".²⁹ La implantación del liberalismo económico en Latinoamérica vino de la mano de las grandes potencias europeas, entre las que no se encontraba precisamente España, y se adelantó a

²⁸ RAMA, Angel, Rubén Darío y el modernismo, Alfadil Ediciones, Caracas, 1985, p.35.

²⁹ Ibidem, p.13.

la propia adopción del liberalismo en nuestro país. El éxito de la renovación económico-social empuja el desarrollo y la intensidad del modernismo en los países sudamericanos.

La colonia sigue el camino de ida de la barbarie a la civilización según viene dispuesto por la metrópoli, y es la nueva clase burguesa urbana la que emprende el cambio. Para Alvaro Salvador Jofre, que se inscribe en un intento aproximador a la literatura cifrado en clave marxista, el modernismo vendría a ser el resultado de la dialéctica de las relaciones civilización/barbarie, caracterizado, por otra parte, con las premisas filosóficas impuestas por el positivismo ideológico.³⁰ El tradicionalmente considerado "sincretismo" del modernismo respondería así al esfuerzo CULTURALISTA que recorre todo el camino desde la barbarie hasta la civilización:

"El culturalismo no es más que la manifestación externa de una nueva temática que va a ser determinante, al nivel de la ideología específica de los escritores, en la configuración de lo que conocemos como Modernismo. Esta temática es la de la moral estética o esteticismo moral".³¹

Fue precisamente Rubén Darío el que con más éxito recorrió el camino de ida y vuelta entre civilización y barbarie. El poeta nicaragüense supo remontarse a las fuentes del pensamiento moderno, esto es, al propio romanticismo, cuyos postulados fue enriqueciendo a través del parnasianismo y el simbolismo, forzando sin violencia al lenguaje poético en español a adaptarse a las nuevas necesidades expresivas del momento. Entre los recursos de renovación se halla el enriquecimiento de

³⁰ SALVADOR JOFRE, A., Rubén Darío y la moral estética, Universidad de Granada, 1986.

³¹ Ibidem, p.31.

nuestro idioma con la adopción de abundantes neologismos procedentes del inglés y del francés. Difieren, en este sentido, de la tendencia renovadora de los escritores del 98, quienes prefirieron recurrir a la autoalimentación de la lengua como primera instancia renovadora; apelan así a una "**casticización**" del español antes que a la neologización del mismo.

Rubén Darío hace gala de una plena toma de conciencia a la hora de encarar los nuevos tiempos a través de una férrea dedicación a la creación poética. En la búsqueda de los instrumentos y materiales poéticos topó con la presencia francesa que lo llenaba todo. A pesar de que la obra de Darío cuenta con numerosos antecedentes, nadie como él supo realizar "una transmutación artística comparable".³² El inmenso esfuerzo poético de Rubén Darío cambió el sentido unidireccional que había de la lírica española hacia la colonia y acertó a situar la producción lírica de Hispanoamérica a la cabeza de la poesía en castellano y a ubicar en órbitas paralelas la poesía hispana y la poesía europea.

5.4.1 La ética de la estética.

Rubén Darío personifica, como ya hemos dicho anteriormente, el esfuerzo de inscribir la poesía hispana en el ámbito de la modernidad europea, modernidad que afectaba tanto al plano de lo económico como de lo cultural. Es en estos momentos ade-

³² RAMA, A., Op.cit., p.9.

más cuando el poeta pasa, si no a la profesionalización de su quehacer artístico, sí a la **especialización** del mismo (a través de una interpretación claramente marxista del fenómeno, hay quien ha visto en este afán el reflejo exacto de la progresiva especialización en campos perfectamente delimitados, del resto de las actividades humanas, proceso que se ha ido acentuando progresivamente a lo largo del siglo XX y que se remontaría hasta la formación de la sociedad moderna en el siglo pasado). De esta forma, la poesía se va despojando de la tarea pedagógica o política que la había venido acompañando hasta entonces. Como señala Angel Rama, el poeta abandona paulatinamente la multiplicidad de funciones que justificaban de cara al resto de la sociedad su presencia insustituible en el seno de la misma. Sin embargo, "al confinarlo a la-poesía-como-especialización, la sociedad nueva le está exigiendo al poeta que redefina su función y establezca su nuevo campo de acción, cosas ambas más que difíciles en las tierras hispanoamericanas, donde la endebles del medio cultural era bien conocida".³³

Así pues, dadas estas circunstancias específicas en la sociedad hispanoamericana, el poeta encuentra su justificación social en el territorio del ESTETICISMO, en la MORAL ESTETICA. ¿Cómo se conjuga esta ética de la estética con el mundo real que rodea al poeta?. Con el modernismo, el proceso de extrañamiento del hombre en el mundo se va haciendo más y más profundo; el mítico orden del cosmos, entendido etimológicamente frente al caos, se ha hundido. El modernismo, por tanto, busca

³³ Ibidem, p.46.

en la introspección, en el desvelamiento de mundos interiores, la respuesta bella a lo que el mundo exterior no ofrece. El movimiento modernista encarna la pasión de lo nuevo como ley de creación. Cada escritor aspira a la exclusividad, a la desemejanza absoluta. No olvidemos que ya para entonces el criterio mimético había caído en total desuso: impera el horror a la imitación, "la subjetividad se manifiesta a través de acciones poéticas, de gestiones o iniciativas verbales que tienden a la "Subjetivación" o, lo que es lo mismo, a configurar el plano externo, por decir así, de la subjetividad entendida como imprescindible".³⁴

Superadas ya las chatas interpretaciones del modernismo como movimiento escapista, los críticos más agudos han visto en la nueva iconografía modernista una actitud de rechazo directo de todos los valores que configuran el "buen pensar" del momento histórico: nos estamos refiriendo al darwinismo aplicado a los más diversos órdenes de la cultura, al optimismo histórico o al positivismo entendidos como base indiscutible de los nuevos referentes del pensamiento de la época. En el modernismo, afloran las posturas de rechazo como actitudes **rebeldes y denunciatorias**. A esto hay que añadir el hecho de que a partir del romanticismo la literatura se contempla como una **problemática del lenguaje**, y es precisamente en el nuevo lenguaje donde se ponen de manifiesto los toques del profundo malestar que aqueja a las sensibilidades más agudas del momento. Giovanni Allegra resume magistralmente esta toma de autocon-

³⁴ JITRIK, Noé, "El sistema modernista (o rubendariano)", en SCHULMAN, Iván (ed.), Nuevos asedios al modernismo, Taurus, Madrid, 1987, p.53.

ciencia de la poesía:

"Pero si es unánime la rebelión en nombre de la libertad del arte, es lícito preguntarse de qué se la quiere liberar. La respuesta es en gran parte la misma que había movido a los primeros románticos: se hace rebelión en nombre de todo lo que una civilización materialista había ido lentamente sofocando: emociones, sentimientos, deseos, sueños, un mundo secreto..."³⁵

De aquí precisamente, de la reivindicación de este reino interior del poeta, asfixiado por la realidad externa, deriva Allegra todo lo que ha constituido la iconografía modernista: todos los motivos céntricos y ornitológicos, las fuentes, los jardines, el exotismo encarnado en la vivencia diaria... El modernismo recupera asimismo toda la tradición esotérica, ocultista, y a veces provocadoramente herética, que fluía como una corriente subterránea en la literatura desde el romanticismo. Ya Octavio Paz en su libro Cuadrivio se hacía eco de la carencia de estudios que enfocaran esta vertiente de la poesía modernista. Su llamada no tardó en surtir efecto, y hoy en día son múltiples los estudios que se enfrentan a la caracterización de los términos de esta corriente. Recordemos que la acusación de escapismo recae también en esta faceta de la producción modernista, que no es otra cosa, sin embargo, que provocación y búsqueda de lo prohibido, de lo oculto, de lo raro.³⁶

³⁵ ALLEGRA, Giovanni, El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España. Encuentro Ediciones, Madrid, 1986, p. 77.

³⁶ Cathy L. Jrade ha estudiado detenidamente la afición rubendariana por los temas esotéricos y su vinculación con analogías pitagóricas de corte pitagórico. Parte precisamente Jrade del vacío crítico puesto de manifiesto por Octavio Paz y en su interesante trabajo se remonta, cómo no, a las fuentes románticas del fenómeno. La aportación de Jrade se encuentra recogida en dos fuentes diversas, por una parte tenemos "Tópicos románticos como contexto del modernismo", en Cuadernos

Teniendo en cuenta por tanto este gusto por lo desconocido como modo de indagación de nuevas realidades, debemos insistir en que no es "escapista" el adjetivo que mejor define los postulados de la poesía modernista; se trata más bien de reivindicar la pertenencia de lo espiritual a otros confines de la sensibilidad humana y de expresar el rechazo de la chatura positivista. La consecuencia lógica e inmediata de estos planteamientos desemboca en lo que algunos autores han catalogado como ESTETICISMO MORAL, que parte a su vez del concepto de MORAL PURA, la cual "aparece cuando la intención, la voluntad del sujeto está determinada por los principios interiores de la razón o el espíritu, y no por los principios exteriores o impuros, como por ejemplo, los intereses personales, las pasiones, la política, la sociedad, etc".³⁷

La diferencia fundamental entre la búsqueda de la poesía pura y el esteticismo moral de los modernistas, es que la primera se erige como objeto artístico absolutamente separado de la vida, independiente de ella, mientras que el esteticismo moral practicado por los modernistas aspira a la construcción de un "ámbito unitario" que viene a ser el equivalente de la

Americanos, 233 (1980), pp.114-122, y por otra, Rubén Darío and the Romantic Search for Unity, University of Texas Press, Austin, 1983.

Otro de los críticos que se ha hecho eco de la constante ocultista y esotérica del modernismo es José Olivio Jiménez, en su estudio introductorio a la antología de poesía modernista (Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, Hiperión, Madrid, 1985). Recuerda Olivio la importancia que en la misma cobra el mundo de lo oculto y lo extravagante, nueva forma, en suma, de aspirar a la indagación y/o creación de nuevas realidades, alejadas de las estrictas imposiciones de la filosofía positivista.

³⁷ SALVADOR JOFRE, A., Op.cit., p.33.

vida en el idealismo alemán.³⁸ Dos constantes acompañan al poeta en la construcción de este ámbito unitario, se trata de la institución de la anormalidad y la temática de lo inútil, que elevan a la categoría de lo poético o poetizable circunstancias impensables hasta entonces, y que han contribuido a fosilizar el adjetivo "escapista" en la definición del modernismo.³⁹

El esteticismo es la base que sustenta la faz social del poeta, en palabras de Angel Rama, "el idealismo renaniano y el esteticismo, los únicos asideros autónomos que en primera instancia descubren los poetas como territorios propios que les permiten justificarse y redefinir su función social".⁴⁰

5.4.2 La poética rubendariana.

La figura de Rubén Darío, una personalidad poética que lo llena todo, se ha convertido en el representante por antonomasia del modernismo hispanoamericano en España. Él mismo no dejó nunca de arrogarse el papel de renovador de la lírica hispana, en un alarde falto de toda modestia, no cabe duda, ya que no tiene en cuenta los brillos rupturistas de Gustavo Adolfo Bécquer, en mayor medida, y Rosalía de Castro, de forma

³⁸ Ibidem, p.33.

³⁹ Serán por otra parte las vanguardias del siglo XX las que consagren sin pudores estéticos los motivos de lo anómalo, lo deforme, lo escandaloso...

⁴⁰ RAMA, A., Op.cit, p.48.

más intimista, que permiten vislumbrar el advenimiento de un profundo cambio de sensibilidad en el panorama literario español.

Resulta imposible negar que el poeta nicaragüense se enfrenta por primera vez con el lenguaje poético español y lo conduce decididamente, pero sin violencia, hacia los ámbitos expresivos en que se desenvolvía la poesía en Europa, la cual, en estos momentos, habita ya paraísos artificiales. La retirada de la ola romántica dejó nuestras costas poéticas debatiéndose entre la Academia y el café, como apunta Octavio Paz en un estudio recientemente reeditado.⁴¹ Rubén Darío vincula así la poesía española a la inmensa corriente poética de Occidente. La reforma iniciada por los escritores modernistas afecta a todos los órdenes del lenguaje poético. Como ya hemos apuntado más arriba, los modernistas no dudaron en renovar la lengua española gracias a la adquisición de abundantes neologismos adaptados de otras lenguas, como el inglés o el francés.

Uno de los aspectos más interesantes de la poética darianiana es aquél que se circunscribe al aspecto de la prosodia. El modernismo, en cuanto fenómeno global, supuso una bocanada de aire fresco en el enrarecido y claustrofóbico panorama de la versificación en lengua castellana. Supieron rastrear, y Darío mejor que nadie, la propia tradición de verso irregular que atraviesa la lírica española como una corriente subterránea siempre latente, y la flexibilizaron hasta reconducirla hacia los modos expresivos más atrevidamente renovadores de la época. Noe Jitrik realiza un rápido pero no por ello menos in-

⁴¹ PAZ, O., Cuadrvio, Seix-Barral, Barcelona, 1991.

interesante repaso de las características más relevantes que Rubén Darío imprime al verso hispánico.⁴² Se refiere Jitrik a la atención prestada al vocabulario y al papel jugado por el ritmo acentual, así como la consideración de la métrica como opción consciente y voluntaria del poeta, la tensión creada por la combinación de campos estróficos, la riqueza de la rima, la búsqueda del efecto sonoro y la creación de la sorpresa a través de una iconografía hasta entonces inédita. Octavio Paz remite las conclusiones métricas de los modernistas a la tendencia romántica, pero éstos "la sometieron a un rigor aprendido en Francia"⁴³ y, además, bebieron de otras fuentes rítmicas, como son el verso germánico, la obra poética de Poe a través de las traducciones, la iniciación al verso libre de Eugenio de Castro y, lo que más nos interesa en este caso, la poesía del bardo norteamericano Walt Whitman. Hay que recordar, sin embargo, que, desde un principio, hemos cifrado los objetivos del presente estudio en clave más poetológica que rítmica. Queremos dejar constancia de que el análisis de la trayectoria del verso libre hispánico nos parece un asunto que merece una extrema atención, pero queda al margen de nuestro foco de interés. Remitimos al excelente estudio de Isabel Paraíso de Leal⁴⁴ y dejamos abierta la puerta a futuros replanteamientos de la renovación del ritmo hispánico desde la plataforma de la poética whitmaniana.

⁴² JITRIK, N., Art.cit., p.51-61.

⁴³ PAZ, O., Op.cit., p.17.

⁴⁴ PARAISO DE LEAL, Isabel, El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes, Gredos, Madrid, 1985.

Rubén Darío subsume la poética y las contradicciones del modernismo, y lo que es más, podríamos aventurar que la poética del movimiento se ha extraído de los propios planteamientos darinianos, que tampoco escapan, por supuesto, a las contradicciones internas del mismo, a las que la crítica se ha referido en innumerables ocasiones.

5.4.3 Rubén Darío y la inquietud social. Plenitud de la lectura de Whitman.

En nuestro esfuerzo por establecer los términos de la irrupción de Walt Whitman en el panorama de la poesía española no podíamos dejar de lado la relación que existió entre Darío y el poeta norteamericano. Hay que aclarar, en primer lugar, que Whitman obtuvo en Hispanoamérica una respuesta y un eco muy diferentes a los que consiguió en España. Y es que el mensaje patriótico, generoso y políticamente aperturista e innovador del poeta de Manhattan encajaba perfectamente en el mundo poético-filosófico de los recién nacidos países de Latinoamérica. Una independencia apenas conseguida y el vigor de sentirse naciones jóvenes inundaban los espíritus desinteresados de los hombres que aspiraban a crear un foco de renovación de la civilización occidental. No podemos, por otra parte, aspirar a seguir la pista de la poética whitmaniana en el ámbito latinoamericano, que se presenta como una labor ingente y casi diríamos que inabarcable en un estudio de las características del presente. La figura de Ruben Darío, como ya hemos dicho

antes, resulta una piedra de toque insustituible en la configuración de la poesía moderna en general y de la española en particular, de ahí que no podamos soslayar su posible relación con Whitman sin caer en un imperdonable vacío crítico. La gran mayoría de los estudiosos actuales reconoce el conocimiento de Walt Whitman por parte de Rubén Darío. Entre las lecturas favoritas de éste, Octavio Paz distingue a Baudelaire, Jules Laforgue, los simbolistas belgas, Stefan George, Oscar Wilde, Swinburne y "más como modo y estímulo que como ejemplo directo, Whitman".⁴⁵ Darío y Whitman comparten el espíritu panteísta, ambos se yerguen como cantores de su continente y su voz apura la querencia de la totalidad, pero Rubén Darío careció de la "fe ingenua de Whitman en el progreso y la fraternidad"⁴⁶ (volveremos sobre esta cuestión más adelante). Hay que remontarse hasta el estudio, ya algo anticuado, pero en su época excelente, de Fernando Alegría, Whitman en Hispanoamérica,⁴⁷ para poder acceder a las primeras manifestaciones críticas de los estudios whitmanianos en el ámbito de la poesía hispanoamericana. La obra de Alegría, de corte más bien temático y de gran aportación empírica, se muestra reacia a admitir la presencia de Whitman en Rubén Darío, y parte del hecho de que éste no llegó a tener acceso personal y directo con la poesía del autor norteamericano antes de la primera edición de Azul. Reconoce, sin embargo, que "resulta extraño comprobar

⁴⁵ PAZ, O., Op.cit., p.12.

⁴⁶ Ibidem, p.22.

⁴⁷ ALEGRIA, Fernando, Walt Whitman en Hispanoamérica, Ediciones Studium, México, 1954.

que Darío sintió una admiración sin límites hacia Whitman y que le rindió repetidos y fervorosos homenajes a través de toda su carrera literaria".⁴⁸ Alegría se basa en la vaguedad de las opiniones de Darío acerca de Whitman publicadas en artículo del diario La Época, en Santiago de Chile, en noviembre de 1888. A pesar del entusiasmo de Darío por el poeta norteamericano, Fernando Alegría sospecha que la lectura no es directa y que se deriva de las opiniones vertidas por Martí poco tiempo antes y que Rubén recogió puntualmente gracias a esa lúcida capacidad sincrética que siempre le caracterizó.

Para el crítico mejicano, sí que son observables algunos presupuestos comunes en Darío y Whitman, de origen indudablemente trascendentalista, pero el peso del decadentismo inclinó la obra poética de Darío, siempre según Fernando Alegría, hacia otros derroteros. Por lo que al amplio espíritu democrático se refiere, aspecto fundamental de la poesía de Whitman, Alegría apunta que "Darío proclamó un individualismo esencialmente burgués y aceptó regocijado la posibilidad de que las muchedumbres no le comprendieran".⁴⁹

Charles D. Watland, en un ensayo un poco posterior al de Fernando Alegría, insiste en establecer 1888 como fecha clave en el acercamiento de Darío a Whitman:

"Probablemente Mayorga le habló por primera vez de Whitman, aunque es más seguro que lo leyó después, pues empieza a mencionarlo después de 1888".⁵⁰

⁴⁸ Ibidem, p.250.

⁴⁹ Ibidem, p.264.

⁵⁰ WATLAND, Charles D., La Formación Literaria de Rubén Darío, Publicaciones de Centenario de Rubén Darío, Managua, 1960, p.46.

Pedro Balmaceda, íntimo amigo de Darío, menciona la presencia de Whitman entre los grandes de la poesía norteamericana:

"Pedro se refiere también a Walt Whitman en su artículo y las tres referencias de Rubén no dejan ninguna duda de que lo estaba leyendo en inglés en 1988".⁵¹

La nómina de críticos que se han referido superficialmente a la relación de Whitman y Rubén Darío es interminable. El poema que el poeta nicaragüense dedica al norteamericano ha dado pie a establecer el vínculo entre ambos. Darío se refiere a Whitman como "demócrata Walt Whitman", esto nos hace reflexionar una vez más acerca de los términos de la admiración que Rubén Darío sintió por el bardo norteamericano. Es indudable que percibió, con su magistral oído y no peor olfato poético, la grandeza de Whitman y el papel que éste había jugado en la renovación de la poesía así como su agudísima visión del futuro que se avecinaba para la humanidad. Dejando de lado las cuestiones referidas a la prosodia (no es difícil intuir a veces un cierto tono bíblico en la poesía de Darío), ¿podemos considerar que realmente existió una asimilación de valores o constantes poetológicas a partir del mensaje humanista de Whitman? Del rastreo que hemos realizado a través de la obra poética del nicaragüense, hemos constatado que, efectivamente, la primera referencia explícita a la figura de Whitman se encuentra en Azul, y se refleja en un soneto de tono marcadamente laudatorio,⁵² en el que lo califica de "bello como un pa-

⁵¹ Ibidem, p.157.

⁵² DARIO, R., Poesías completas. Aguilar, Madrid, 1967, p.538.

triarca, sereno y santo". Respecto a la posible influencia en el estilo dariniano, resulta obvio que las aspiraciones estéticas de Whitman y de Darío discurren por cauces diversísimos; sin embargo, Rubén Darío no pudo o no quiso sustraerse del todo a la fuerza del ritmo letánico que el poeta de Manhattan supo imprimir a su obra. Así, en libros posteriores a Azul, descubrimos en Darío la adopción y cultivo de periodos paralelísticos, de un estilo vinculado a la elaboración de interminables y complejos catálogos... de resonancias indiscutiblemente whitmanianas:

";Yo os saludo desde el fondo de la Pampa! Yo
os saludo
bajo el gran sol argentino
que como un glorioso escudo
cincelado en oro fino
[...]
Os saludo desde el campo lleno de hojas y de
luces
[...]
Os saludo en el ensueño
de pasadas epopeyas gloriosas..."⁵³

Este poema, "Desde la pampa", incluido en El canto errante y compuesto en el año 1898 tiene más de una concomitancia poética y estilística con "Salut au Monde" que había compuesto Whitman bastantes años antes: destaca la voz patriótica del poeta, el ritmo monótono favorecido por la estructura paralelística y la apelación a los profundos resortes de comunión con un fin histórico común que con tanta maestría había cultivado Whitman.

Este tono arrebatado se observa en el poema que constituye por sí mismo el libro Canto a la Argentina, de composición no tan temprana (1910), cifrado también en una técnica reite-

⁵³ Ibidem, pp.710-711.

rativa, en momentos apabullante, conseguida a través del cultivo de catálogos de afán totalizador:

"He aquí la región del Dorado,
he aquí el paraíso terrestre,
he aquí la ventura esperada,
he aquí el Vellochino de Oro,
[...]
Tráfigos, fuerzas urbanas,
trajín de hierro y fragores
veloz, acerado hipogrifo,
rosales eléctricos, flores
miliunanochescas, pompas
babilónicas, timbres, trompas..."⁵⁴

La derivación futurista del mismo no deja de recordarnos, por otra parte, el estrecho vínculo que se establece con Whitman por parte de los futuristas europeos y al que Darío, con toda probabilidad, no permaneció ajeno. Así pues, a pesar de la distancia estética que se extiende entre Darío y Whitman, la admiración que el poeta nicaragüense profesó siempre por el segundo dejó más de una huella en los mundos y modos expresivos de aquél y no cabe duda de que Darío actuó como vehículo transmisor de la poesía de Whitman, que pudo introducirse así en el seno del esfuerzo renovador ejercido sobre la poesía en lengua hispana desde la plataforma ofrecida por el modernismo. Hay que tener en cuenta, además, que Rubén Darío se inscribe en un momento de la tradición poética y cultural de Occidente caracterizado por el progresivo extrañamiento del hombre en el mundo. La ingenuidad desbordante de que Whitman hace gala en algunos de sus poemas no es imaginable en pleno fin de siglo, momento en el que los valores que la civilización ha ido consolidando no merecen el menor respeto por parte de los artistas. Whitman canta las excelencias del progreso que él ve ger-

⁵⁴ Ibidem, p.797 y ss.

minar, canta a la urbe como centro de agitación vitalista y al progreso y la democracia como circunstancias óptimas para establecer las bases del nuevo hombre que ha de surgir. A finales de siglo el desengaño se ha asentado en la conciencia de los intelectuales y lo que late en el fondo es un sentimiento profundamente nihilista, "un girar en el vacío".⁵⁵ José Olivio Jiménez, en la introducción a la que nos hemos referido antes, cifra este nihilismo en la muerte de Dios y de todos los dioses que habían ocupado su puesto de trascendencia. La ausencia de valores conduce a la "conciencia de oquedad y crisis"⁵⁶ que se plasman en la producción literaria y artística de la época. El poeta se ve impelido a adoptar un compromiso de orden estético, a construir mundos ideales que habitar y dar la espalda a la chatura de la sociedad que los aplasta.

5.4.3.1 La comunión de Darío y Whitman en la utopía liberadora.

Giovanni Allegra, en El reino interior⁵⁷ desarrolla una interesantísima idea en torno a la rebelión de los intelectuales ante la imposición de la sociedad: en Norteamérica la protesta se encauza en los límites permitidos por el sistema y se encarna en una UTOPIA LIBERADORA, de tinte claramente panhuma-

⁵⁵ PAZ, O., Op.cit., p.15.

⁵⁶ JIMENEZ, J.O., Op.cit., p.23.

⁵⁷ ALLEGRA, G., El reino interior, Op.cit..

nista y filántropo. Walt Whitman representa a la perfección esta reivindicación y canto humanizados desde dentro. En Europa, por el contrario, se opta de forma rotunda por la disidencia y se hace del extrañamiento y la soledad del poeta la única e insoslayable ley de la nueva poética. En su lucha se apoyan en una idea más o menos contraria a la de Whitman: se aferran a un ideal aristocratizante, de aliento diferenciador y a veces despectivo respecto al resto de la sociedad. El afán salvífico del arte, tan transparente en muchos de los mejores poemas de Whitman, se ha diluido, y habrá que esperar a que una situación límite haga rebrotar la conciencia de la colectividad sufriente:

"Darío detestaba de la civilización "americana" no tanto ese tipo de injusticia que suele esgrimir el moralismo antiyanqui, cuanto su presencia mercantil y plebeya, su carencia de pasado y estilo, su hábito inveterado de traducir todo valor en moneda contante y sonante, que Baudelaire había fustigado antes".⁵⁸

Y es que Darío descubriría así en la obra de Whitman el fruto de la mala conciencia que acecha a la sociedad, expresada dentro de las vías que ésta propicia. Giovanni Allegra critica en esta válvula de escape de la conciencia burguesa las "llamadas a la moralización y la virtud" así como la radicalización de "ideas y anatemas típicamente falansteristas, remitiendo a la sociedad a sus orígenes de pobreza y cristianismo".⁵⁹ Nos parece, sin embargo, que la obra poética de Whitman no encaja del todo en estos esquemas; Whitman creyó firmemente en el poder que el estado norteamericano tenía en sus manos

⁵⁸ Ibidem, p.60.

⁵⁹ Ibidem, p.61.

para ayudar a establecer las bases de la nueva sociedad. Su postura está fuera de la apabullante doble moralidad que se estaba gestando en Estados Unidos y fue el primero en espolear la conciencia del pueblo americano cuando, en las últimas etapas de su creación literaria, no podía cerrar los ojos a la evidencia del fracaso del sueño americano que él había concebido y había cantado.

5.4.3.2 La ambigüedad moral de Darío. Entre el mecenazgo y el liberalismo.

Volviendo al tema de la cuestión social en Rubén, ¿cuáles son las corrientes de pensamiento que conformaron su sistema filosófico en lo referente a la conciencia política? Para poder comprender la a veces ambigua toma de postura de Darío hay que volver la mirada hacia las circunstancias sociales y políticas que condicionaron la figura del intelectual en Hispanoamérica. Carlos Blanco Aguinaga, en un ensayito bastante apasionado en ciertos aspectos (a veces sus planteamientos se ven sofocados por la interpretación socio-económica), aporta algunos datos interesantes respecto a la relación del artista o intelectual de la época con sus mecenas.⁶⁰ Efectivamente, Rubén Darío se vio obligado, desde los albores de su actividad creadora, a establecer vínculos económicos con personajes más

⁶⁰ BLANCO AGUINAGA, C., "La ideología de la clase dominante en Rubén Darío", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIX (1980), pp.520-555.

o menos influyentes que podían mantenerlo y que le permitían sobrevivir. Las angustias materiales que el poeta hubo de soportar como mejor pudo son bien conocidas por todos y ya han sido recordadas en numerosas ocasiones. Así, la lista de "diputados locales, dictadores centroamericanos, oligarcas chilenos y argentinos, diplomáticos mexicanos..." sería interminable.⁶¹ Pero este mecenazgo no se ofrecía de forma gratuita y el poeta se veía forzado a cantar las excelencias de personas e instituciones muy alejadas de sus preocupaciones artísticas. Es precisamente a estas situaciones a las que el poeta debía prestar atención a las que se refiere Blanco Aguinaga en su artículo. No vamos a intentar aquí recomponer la cuestión del posible nexo ideológico existente entre Darío y sus mecenas ni tampoco nos interesa reconsiderar el marco en el que estas relaciones pudieron tener lugar. No pretendemos proceder a la lectura de Rubén en clave anti-capitalista o anti-burguesa, pero hay que tener en cuenta que la especial estructuración socio-estamental de las jovencísimas naciones latinoamericanas imprimió un carácter a veces ambiguo, a veces contradictorio, a la obra de los máximos representantes de la literatura del momento, de ahí que resulte difícil extrapolar y definir el criterio adecuado que permita no caer en la trampa ideológica que los poetas tienden a través de su poesía, sin dejarse llevar por una interpretación simplista y facilona. La alienación acompañó en muchas ocasiones la vida de unos poetas que se enfrentaron a un sistema cuyas contradicciones eran apenas solubles en el interior del mismo. Sirvan estas palabras de

⁶¹ Ibidem, p.534.

Blanco Aguinaga para acabar:

"...propongo que lo que ocurre es que la obra conjunta de Darío no sólo refleja las contradicciones de la dependencia, que nosotros conocemos y como insolubles dentro de la estructura en que se originan, sino que reflejan y refractan el autoengaño y la falsa conciencia con que la oligarquía hispanoamericana gozosamente pospone el enfrentamiento con esas contradicciones".⁶²

La ambigüedad que transpira toda la obra de Darío es una constante que salta a la vista. Su abundantísima colaboración periodística en las publicaciones más importantes no es de gran ayuda para el crítico, ya que es bastante frecuente encontrar posturas diferentes respecto al mismo asunto, repartidas a lo largo y ancho de sus artículos. A pesar de esta actitud camaleónica a ojos del lector moderno, Keith Ellis ha intuito la presencia de un hilo conductor que recorre la obra de Rubén se la mire como se la mire.⁶³ Este factor que prevalece por debajo de la discontinuidad de su pensamiento socio-político es el LIBERALISMO:

"Darío steadfastly showed his belief in the right to liberty, self-determination, and independence of different countries and different peoples, but he was far from advocating any methods by which these should be achieved or any specific social or political system".⁶⁴

Este peso del liberalismo como doctrina ideológica y política es recordado asimismo por Angel Rama en su estudio, se relaciona la adopción del mismo en el mundo hispanoamericano con la irrupción de la subjetividad, la originalidad y la de-

⁶² Ibidem, p.553.

⁶³ ELLIS, K., Critical Approaches to Rubén Darío. University of Toronto Press, 1974.

⁶⁴ Ibidem, p.44.

semejanza como presupuestos imprescindibles en el proceso de creación poética. Así, la tarea fundamental de Rubén se inscribe en un marco teórico mucho más amplio. No olvidemos tampoco el hecho de que la teoría liberalista ha sido objeto de las iras tanto de los partidos progresistas como de los reaccionarios a lo largo de la Historia, y que la palabra "liberalismo" ha recibido diferentes tratamientos en diferentes momentos históricos. Remitimos al excelente ensayo de Angel Rama para profundizar en el estudio de las repercusiones literarias del liberalismo económico en Latinoamérica.⁶⁵

Darío se encontraba lejos, por tanto, de aportar un sistema programático para llevar a cabo los presupuestos liberales en el conjunto de la sociedad, su mirada peca de la falta de profundidad y agudeza de la de un Whitman, por ejemplo. Octavio Paz, en Cuadrivio, se refiere al envejecimiento de la poesía política o historicista de Rubén, que no ha podido superar el paso ineludible del tiempo.⁶⁶ Según Paz, los poemas de Darío pecan de exceso de retórica y hueca emotividad, de tal manera que resultan más propicios para la exaltada declamación patriótica que para el lento disfrute de una sensibilidad más sofisticada: "Darío tiene poco que decir y su pobreza se reviste de oropel. Emite opiniones, ideas generales; le falta la mirada de Whitman, la mirada fundida en lo que ve, la realidad sufrida y gozada. Los poemas de Darío carecen de sustancia: suelo, pueblo (...). Tuvo entusiasmo; le faltó imagi-

⁶⁵ RAMA, A., Op.cit., pp.15 y ss.

⁶⁶ PAZ, O., Op.cit., p.37.

nación".⁶⁷ Esta falta de garra que reflejan los poemas patrióticos de Darío se justifican si consideramos que probablemente se debieron más a las exigencias impuestas por sus mecenas que al propio arretrato lírico del poeta.⁶⁸ No cabe duda, sin embargo, de que a pesar de la gran admiración que Rubén Darío sintió por el poeta norteamericano Walt Whitman, no fue su mensaje lo que más caló en la obra del nicaragüense. Lo que más nos interesa aquí no es constatar si Rubén Darío acogió los mundos poéticos de Whitman, sino atender a la lectura que Darío hizo del poeta norteamericano y, esto es lo realmente importante, el papel del primero como transmisor de la figura de Whitman, convirtiéndose así en la puerta de éste hacia el mundo de la poesía hispana, donde no cabe duda de que Whitman caló y donde su obra permitió ampliar y enriquecer los horizontes poéticos de una forma insospechada. No se puede negar que el mensaje democrático de Whitman fue retomado por muchos de los grandes maestros de la literatura hispanoamericana. Walt Whitman se perfiló de forma definitiva como el defensor de un nuevo estado de cosas en el plano de lo político, detrás del cual late, en primer lugar, la aspiración de igualdad ple-

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ En una línea interpretativa diversa se expresó hace ya muchos años Pedro Salinas al enfatizar en su ensayo La poesía de Rubén Darío (Seix Barral, Barcelona, 1975, p.217 y ss.) el peso de lo social en la poesía del escritor nicaragüense, aspecto que ha quedado tradicionalmente oculto por el brillo de la renovación estética que Darío supo imprimir en la poesía hispanoamericana. La especificidad de lo socio-político en el contexto latinoamericano no ha sido sin embargo convenientemente estipulada hasta la llegada de la nueva crítica hecha desde el contexto americano, la cual ha sabido valorar en su justo medio las características impuestas por una sociedad postcolonial tan compleja.

na para todos los componentes de esta sociedad y el derecho de cada uno a luchar por alcanzarla. El criterio de autoridad de la voz y pluma darinianas ayudó indudablemente en la consolidación de la obra y la fama de Whitman en el mundo de la literatura latinoamericana y, por supuesto, en la literatura española.

5.4.3.3 La abstracción de lo cotidiano.

¿Qué relevancia adquiere la vida cotidiana, el mundo de los objetos que rodean a Rubén Darío en la configuración de su obra y de su pensamiento poéticos? ¿Ocupan la poesía y la vida la misma esfera o se encuentran en esferas separadas? Según expone Angel Rama en el estudio que venimos citando hasta ahora, la operación transformadora que Darío opera sobre la realidad viene a ejercerse de dos maneras diferentes: por una parte, elude toda una serie de experiencias que el poeta no considera pertinentes a la hora de estructurar el grupo de realidades poetizables. Por otra parte, el poeta es capaz de ubicar las experiencias de la vida cotidiana en el ámbito de lo impecablemente poético gracias a un encomiable esfuerzo de abstracción y poetización, lo que hace que estos reflejos de lo cotidiano sean difícilmente reconocibles como tales. Así pues, motivos inmediatos sí, pero maquillados convenientemente para acceder a los mundos artificiales y, con mucha frecuencia, artificiosos. No es posible encontrar en Darío la imposi-

ción cotidiana en lo poético, la vivencia diaria no se vive con la urgencia que la arrastre hasta el poema. Es en muchas ocasiones la obra de Darío una poesía cosmética, bañada más en el afán del poeta-artista que en el de poeta-hombre, que sería el de Walt Whitman. El escritor nicaragüense hizo de la armonía el centro de su poética, somete así lo cotidiano a la forma de la belleza que le permita situarse sin distorsiones en el mundo poéticamente ideal, en el universal arquetípico. Rubén Darío concibe la poesía como una escapada armoniosa de la deprimente realidad cotidiana. El tratamiento embellecedor al que somete lo circunstancial pierde vigor y es en las pocas ocasiones que esto ocurre cuando el poema gana en dramatismo y frescura. Darío trata de evitar estas rupturas de la armonización a la que somete a los motivos poetizables, "piensa que una cosa es la vida corriente y otra el arte, y que aunque de la primera surgen las incitaciones, temas, motivos creadores, la segunda debe situarse lejos, en un universo incontaminado".⁶⁹

No hay que caer en la tentación, sin embargo, de pensar que la vida cotidiana no tiene cabida en el espectro poético modernista. Es indudable que, frente a la poética neoclásica y algunos aspectos de la romántica, el modernismo se vuelve hacia el mundo del hombre, pero no llega hasta el extremo de plasmar la crudeza de la vivencia diaria, extremo habitual en diversas corrientes de la poesía contemporánea. Según Rama, hace falta que pasen años y años en contacto con los panoramas poéticos europeos para que la poesía modernista "se atreva a

⁶⁹ RAMA, A., Op.cit., p.110.

incorporar lo vivido en su propia nudidad".⁷⁰

Resulta obvio que el torrente prosaico de la poesía de Walt Whitman no hizo mella en la estética exquisita de Rubén Darío. Whitman es también cantor, pero es hombre-cantor más que poeta-cantor. Su generoso espíritu panteísta le lleva a recuperar el contacto con la naturaleza y la vida, bebidas a tragos. Se siente cómodo en el mundo que le rodea y no duda en mojarse en el cauce de lo cotidiano. No existen diferencias entre la vida y la poesía, ésta se articula flexiblemente con la primera y le rinde constante reconocimiento.

Como ya hemos repetido con insistencia en este estudio, la poesía modernista no puede ser interpretada como un simple acto de escapismo. En su búsqueda de belleza, en el acceso a realidades artísticamente preciosistas reside toda una actitud vital de rechazo de las limitaciones frustrantes impuestas por la sociedad y por el ambiente filosófico positivista del momento. El desencanto y la decepción se canalizan a través de la poetización extrema de la realidad. Muy poco tiene esto que ver con el entusiasmo de Whitman, mucho más puro e ingenuo. Whitman es un hombre contento en el mundo, el modernista es un hombre extrañado del mundo, al que la soledad autoimpuesta tiñe de melancolía su obra poética. Los poetas modernistas fueron conscientes de la delicada situación en que se hallaban sus países ante la fuerza del expansionismo norteamericano y ante la catadura moral de sus propios gobernantes. Si algo percibieron en el mensaje poético de Whitman fue su canto a la democracia y la desmesura de su fervor igualitarista. De esta

⁷⁰ Ibidem, p.116.

manera, la lectura que en el ámbito latinoamericano se hizo de la obra whitmaniana difiere de aquélla que le dedicó el mundo occidental (que pronto descubrió en Whitman al cantor de la urbe y de la modernidad, por ejemplo) pero contribuyó a acercarlo a los referentes literarios de los poetas hispanohablantes. En España habrá que esperar a que la terrible experiencia de la guerra civil destruya el país y aniquile su vida cultural, para que el mensaje humanizante, mesiánico y panteísta de Whitman encuentre el caldo de cultivo ideal para arraigar definitivamente en nuestro panorama literario. El fervor y la admiración que Rubén Darío exteriorizó por la obra de Walt Whitman, y el papel esencial jugado por el primero en la renovación de la poesía en lengua española, así como su actividad cultural desempeñada en España, nos obliga a recordar su labor como pieza fundamental en el largo y por ello no menos fascinante proceso que sigue la adopción de la huella poética dejada por Whitman entre nuestros poetas.

6

Unamuno: el encuentro con Whitman
desde la heterodoxia.

6.1 La cuestión social en Unamuno: ¿el compromiso de la duda?

6.1.0 Apuntes crítico-metodológicos.

La figura de Miguel de Unamuno, no hace falta recordarlo, es una de las más interesantes y complejas de nuestro siglo. Diversas circunstancias literarias y extraliterarias han llevado a obviar muchas de sus aportaciones, ya que la aureola de polémicas que le acompañó durante prácticamente toda su vida hizo y hace de él un elemento de difícil encasillamiento. Como veremos a lo largo de este capítulo, Unamuno ha empezado hace muy poco tiempo a ser reconsiderado desde otra perspectiva y hoy en día se apunta su particular visión del escritor y de su función en el seno de la sociedad como una etapa previa e insoslayable de lo que se constituiría en futuro compromiso en la poesía española de posguerra. Ya sea por vía negativa o positiva, el criterio de autoridad del escritor y pensador vasco constituye un punto de referencia a estas alturas inexcusable.

La cuestión en este punto resulta a todas luces ineludible: dejando de lado por el momento los aspectos intraliterarios y poetológicos, ¿se podría establecer un horizonte de expectativas extraliterario que ayudara a situar en su justo contexto las condiciones que favorecieron la inclusión de la obra poética de Whitman en el proceso histórico literario de la literatura española? Es evidente que la obra poética de Whitman consta de un potencial, de una vitalidad de sentido, que es propio e intransferible, según la terminología acuñada por Jauss, y es nuestra labor proceder a la reconstrucción del mundo vital-práctico del Unamuno lector y realizar el salto

entre ambos momentos a través de la fusión de los horizontes respectivos. La tarea del crítico tropieza aquí con las limitaciones impuestas por la propia naturaleza del método, que se agudizan al volver la mirada hacia las obras del pasado. Pecaría de presunción el intento de aprehensión del fenómeno en su conjunto, en su complejísima totalidad. Sirvan a este respecto las palabras de Jauss:

"El carácter parcial de la estética de la recepción [...] está pues en desacuerdo radical con la auto-comprensión objetivista de los métodos que pretenden comprender la totalidad de un proceso histórico entre el nacimiento y la recepción de una obra de arte [...]. El filólogo que no tenga conciencia de que toda constitución efectiva de sentido es reductora de la complejidad, y se esfuerce en describir "todo lo posible" deja escapar el interés estético que está ligado a ciertas orientaciones de las expectativas".¹

Hay que apelar por otra parte a la *interdisciplinariedad*, arma indispensable para el estudioso que desea penetrar en la sistematicidad de los diferentes discursos literarios y su relación con cuestiones de índole más bien sociológica, si referidas al carácter epocal y humano del fenómeno, o psicológico, si apelan a la caracterización del perfil del lector. Múltiples y sofisticadas trampas acechan aquí al crítico, que debe conjugar lo más cuidadosamente posible conceptos tan ambiguos como tradición, renovación e historia, y vigilar la articulación sincrónica "frente a la fusión de horizontes diacrónica".²

La teoría de la estética de la recepción aporta además

¹ JAUSS, H.R., "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine", en RAINER, W. (ed.), *Estética de la recepción*. Visor, Madrid, 1989, pp.243-244.

² *Ibidem*, p.248.

otro instrumento de indudable validez crítica: se trata de la consideración de cada contexto cronológico, social, geográfico... como condicionantes básicos e ineludibles en la recepción y concreción de cada objeto artístico; hay que tener en cuenta así "la variabilidad de la comprensión estética de una obra, determinada por hechos que influyen en la consideración de la obra de arte, ya provengan de la actual situación a que ha llegado en su evolución la tradición histórica o se deban a otras causas de origen social".³ Debemos apelar por tanto a los factores derivados de la situación ideológico-política y social que caracterizan la época que le tocó vivir a Miguel de Unamuno.

Antes de pasar a la revisión de las circunstancias socio-políticas de la España de principios siglo XX y finales del XIX, hay dos elementos más estrechamente vinculados a la figura de Unamuno que queremos revisar ahora: nos referimos al surgimiento del socialismo en España y a la irrupción de las teorías regeneracionistas de la mano del apasionado Joaquín Costa. La militancia juvenil de Unamuno en las filas del socialismo ha sido ya señalada en repetidas ocasiones (esta derivación del socialismo del escritor vasco ha propiciado la interpretación en clave marxista de Carlos Blanco Aguinaga, por ejemplo).⁴ El interés de esta actividad política radica en la especial visión de la literatura y la función del arte que se desprende de la abundante colaboración periodística de Una-

³ VODICKA, F., "La concreción de la obra literaria", en WARNING, R. (ed.), Op.cit. p.66.

⁴ BLANCO AGUINAGA, C., Juventud del 98. Editorial Crítica, Barcelona, 1978.

munero. Así, como muy acertadamente señala Demetrios Basdekis, entre 1890 y 1900 la actitud de Unamuno ante la esencia de la literatura "revela una casi perfecta armonía entre su posición crítico-literaria y el idealismo [...] que le obliga a proclamar, en marzo de 1982, que el socialismo es un "nuevo y santo movimiento".⁵ De aquí al presupuesto de que las auténticas obras literarias, las destinadas a perdurar, son las que responden a los anhelos de una colectividad, las que reflejan el sentido de la intrahistoricidad inmanente no hay más que un paso. Está presente en este planteamiento el germen de una idea que dará lugar a la recuperación consciente de toda una tradición literaria a través de los canales del neopopularismo, y en cuyas características profundizaremos más adelante en términos esencialmente poetológicos.

Respecto al concepto de nación, Unamuno antepone el de pueblo, en el que encuentra una dimensión mucho más humana. Se esfuerza don Miguel, por otra parte, en diferenciar claramente pueblo/público: pueblo sería "toda la masa social, y específicamente aquellos que están necesitados de educación y orientación";⁶ una vez abandonados los planteamientos de corte socialista, el concepto de pueblo deriva hacia una peligrosa ambigüedad y, según Carnero, "cae en un confuso regeneracionismo espiritualista que es, con todo, el ingrediente más personal

⁵ BASDEKIS, D., "El populismo del primer Unamuno", La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Ariel, Barcelona, 1978, p.242.

⁶ CARNERO, G., Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Anthropos, Barcelona, 1989, p.22.

de su doctrina".⁷ ¿Cómo reacciona el pueblo ante la obra de un escritor popular?: "el pueblo adquiere conciencia de su propio ser y pensar, que desconocía hasta que así le fue revelado [...]. Esa es, por tanto, la misión social del escritor, que no inscribirse en un partido".⁸ Para el escritor popular las aspiraciones esteticistas se ubican en un plano secundario ya que su obra parte de un impulso originario que busca la expresión directa, se enfrenta así pues, a la artificiosidad y rebuscamiento del hombre modernista.

Antes de comenzar con la breve introducción histórica que abre este capítulo, no queremos dejar de recordar la distancia, inmensa, que existe entre el panorama poético en que surge y se desenvuelve Walt Whitman y aquél que rodea al escritor bilbaino. Leaves of Grass recoge la savia de un pueblo joven, de una raza ilusionada y poderosa, que ve cómo el futuro es algo que sólo ellos pueden conformar. Unamuno, por su parte, se enfrenta a un pueblo secularmente cansado, herido y, sobre todo, desilusionado. Las razones de esta decadencia (o barbarie, según las propias palabras de Unamuno) son el objetivo del fervor transformador de los regeneracionistas. Ya hemos apuntado cómo el grupo del 98 vivió el problema de España como si de una cuestión existencial se tratara, interiorizó la degradación del país en términos de lo espiritual, de ahí que el salto a la praxis se planteara como imposible. La aspiración de sacar a España del sopor secular en que se sumía se hace visible también en el ámbito de lo literario y, así como el

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem. p.24.

modernismo encarna la renovación de lo formal, el 98 aspira a la renovación del espíritu, de la idea. Unamuno viene a ser el personaje más complejo del grupo, cuando escribe lo hace con "apasionamiento, esencialidad y desnudez", como afirma Carnero al referirse a las afirmaciones del propio Unamuno en sus colaboraciones periodísticas.⁹ El apasionamiento unamuniano caracteriza no sólo su obra literaria, sino también, y sobre todo, su sistema intelectual. Fue precisamente su avidez intelectual lo que le llevó a ser un ferviente y ansioso lector; que leyó y admiró la obra poética de Walt Whitman resulta a estas alturas incuestionable, no hay certeza sin embargo respecto al hecho de que accediera a la obra en prosa del norteamericano, lo cual no impidió a Unamuno mostrar en todo momento una abierta admiración por los presupuestos poéticos que Whitman defiende desde su poesía. Este se convirtió en un referente lírico presente a lo largo de toda su vida, como ponen de manifiesto las alusiones a la personalidad y la obra de Whitman que se encuentran diseminadas en los ensayos de Unamuno. Lo que queremos poner de relieve desde esta breve introducción es que el poeta vasco actuó como un elemento determinante en la concreción española de Walt Whitman al vincularlo a un marco social y político muy concreto: la lectura de Unamuno se decanta por destacar lo ético por encima de lo estético, de tal manera que abre y consagra al mismo tiempo lo que va a ser la suerte de Whitman en nuestro panorama poético, en el que prevalecerán el sentido comprometido del artista en la sociedad y el valor de la obra de arte como instrumento de trans-

⁹ Ibidem, pp.25-26.

formación social-política.

Sin considerar siquiera de forma breve el lamentable estado de nuestra nación en los albores del siglo XX resulta difícil entender la lectura en clave política que va recibir la obra de Whitman, cuya concreción, marcada precisamente por estas características, va a diferir enormemente de otras concreciones surgidas en el resto de los panoramas europeos.

6.1.1 Breve introducción político-social.

Al esbozar los aspectos básicos del método recepcionista hemos hecho mención de la importancia que tiene en la configuración de una concreción el marco socio-político en que se produce o, mejor aún, el marco que genera un horizonte de expectativas positivo. La recepción de Whitman en España no escapa a esta regla, de manera que, por ejemplo, el poeta norteamericano es recibido en nuestro país en su faceta más comprometida, más humanista, más mesiánica. Y esto es así debido a las específicas condiciones políticas que alteran el devenir cotidiano de la vida española. Es necesario por tanto, antes de acometer el estudio detallado de nuestros sucesivos panoramas poéticos, recorrer someramente las circunstancias históricas del momento y su repercusión en la actividad intelectual y cultural. No se debe a la mera casualidad el hecho de que Whitman fuera para los poetas españoles un exponente sublime de solidaridad y honestidad; se trata más bien de que la Es-

pañá de principios de siglo reclamaba grandes dosis de las mismas, en una dimensión casi terapéutica del arte.

Ya hemos planteado en el comienzo del capítulo precedente la polémica en torno al debate crítico acerca de la existencia o no de la denominada "generación del 98" o, mejor, en torno a la propiedad de tal denominación, y su compleja interrelación con el modernismo. Recordábamos entonces las palabras de Pedro Aullón de Haro al definir la función de los del Noventay ocho como "el intento de redescubrir y redefinir España y lo español".¹⁰ Y es que a los autores tradicionalmente adscritos al grupo literario del 98, no sólo les tocó superar las revueltas aguas del "fin de siècle", sino que además hubieron de afrontar la mina moral y económica en que flotaba, a duras penas, su propio país.

Efectivamente, España se debate, a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado, entre la tradición asfixiante y una modernidad que apenas llega a adivinar y que se le va de las manos. Es entonces cuando se pone de manifiesto el desgarrador desfase que arrastra a España cada vez más lejos de los cauces de la contemporaneidad. El país se polariza en una masa amorfa y aún no concienciada de la gravedad de la situación y de la enrequecida histórica en que se encuentran, y la actividad saltadora de unos pocos intelectuales que, a pesar del dolor, están de poner en marcha un limitado proceso de revisión crítica de las realidades del pasado y de la contemporaneidad de una nación que comienza a despertar una conciencia, a

¹⁰ AULLÓN DE HARO, P., *La novela española en el siglo XX* (Hasta 1939), Taurus, Madrid, 1989, p. 67.

indudablemente insuficiente, ojeada al espectro socio-político para captar la terrible degeneración que sume al país en un letargo aparentemente incurable:

Nos hallamos ante un país de naturaleza eminentemente rural: la población seguirá siendo eminentemente campesina hasta 1910. A este desequilibrio entre el campo y la ciudad se suma el alto índice de mortalidad, que viene a ser uno de los mayores de Europa. La propiedad de la tierra se acumula en manos de los grandes terratenientes, que no tienen la costumbre de invertir las ganancias en la mejora de las técnicas y de las condiciones de los jornaleros y campesinos dependientes de ellos. Hay que reconocer, sin embargo, que esta situación no vino a cambiar mucho cuando los pequeños propietarios pasaron a disponer de tierras de cultivo, ya que el afán lucrativo, la ansiedad por enriquecerse de la forma más rápida posible, les llevó a escatimar la porción destinada a la inversión.

La población industrial representa tan sólo el 15% de la población total y crece a un ritmo muy lento. Por otro lado, el diferente desarrollo de las diversas regiones conduce a una superposición de los conflictos. Serán el País Vasco (sobre todo Vizcaya y su zona minera), Cataluña, Madrid y, en menor medida, la zona hallera de Asturias. Los conflictos que más se resienten son la llegada de sucesivas oleadas de trabajadores que surgen del campo y, sobre todo, de la minería que debe suministrar el carbón necesario a que la industria española alcance en 1900 el 14%, gracias a la inclusión del sector dedicado a los servicios y, como irónicamente señala Tuñón de Lara, "da a reflexionar que el 51% del llamado sector industrial estuviese

formado por la construcción y las confecciones y que el 26% del terciario lo formasen las "sufridas chicas de servir".¹¹

Las ciudades dan pie al surgimiento de una nueva clase social, la OLIGARQUIA INDUSTRIAL. Sin embargo, ésta no viene a desempeñar en España el papel que en Europa desempeñó (y desempeñaba) la burguesía industrial, de carácter mucho más liberal y emprendedor, fruto, por otra parte, de una serie de exitosas revoluciones burguesas acaecidas a lo largo del siglo XIX. La burguesía industrial española aspira a obtener el broche final de un título nobiliario para coronar su éxito social. Son frequentísimos en esta época los matrimonios de interés que unen y bendicen cristianamente las fortunas amasadas por la oligarquía rural y por la industrial. "La revolución burguesa no hecha es el problema axial de la España contemporánea"¹² y marca el carácter de la personalidad de nuestro país a lo largo del siglo XX, basada en la dinámica revolución /reacción, que radicaliza las posturas políticas y sociales de los españoles, como señala Lacomba un poco más adelante.

La estructura social adolece, según Tuñón de Lara, de dos fallos fundamentales:

- 1) "la dirección de la clase obrera no tenía conciencia de su función hegemónica"
- 2) "en la sociedad burguesa española [...] no se trataba de hacer una revolución burguesa [...] sino de una revolución democrática y popular [...]. La cuestión

¹¹ TUÑÓN DE LARA, M., España: la quiebra de 1898, Editorial Sarpe, Madrid, 1986.

¹² LACOMBA, Juan Antonio, Ensayos sobre el siglo XX español, Cuadernos Para el Diálogo, Madrid, 1972, p.21.

era la de quién debía dirigir esa revolución".¹³

En cuanto a la dinámica de los movimientos sociales, no es de extrañar que sean las revueltas campesinas las primeras en convulsionar el panorama social, especialmente en el sur de España, donde la acumulación de tierras en unos pocos propietarios y las tristísimas condiciones de los obreros del campo han entrado a formar parte del patético pasado de la historia de los pueblos de este país.

El movimiento obrero empieza a mostrar sus primeras señales de vida entre los años 1865 y 1868, que asisten a la multiplicación de las asociaciones obreras. El ambiente trasluce la presencia de las teorías anarquistas de Bakunin y de la "Alianza Internacional de Trabajadores". El todavía recién nacido movimiento obrero español entra en crisis por la conjugación de los factores definitivos, como son la represión gubernamental que lo lleva a la ilegalidad y la propia escisión interna entre bakunistas y marxistas.

La disolución de la Internacional por parte de la República en 1874 marca un hito en la historia del movimiento. Este volverá a surgir casi inmediatamente, acompañado de un brote de anarquismo, que es hijo del entorno urbano pero no va a descuidar a los campesinos. El anarquismo adopta un vía de actuación violenta conjugada con la autoexpansión propulsada con el bombardeo de periódicos, folletos... Los atentados y los brotes de terrorismo brutal, especialmente intensos a partir de 1892 (atentado en el Liceo de Barcelona, contra una proce-

¹³ TUÑÓN DE LARA en el prólogo a MENENDEZ PIDAL, R., Historia de España, vol. XXXVII, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, p. XIII.

sión en 1896, el asesinato de Cánovas del Castillo...) conducen a un restablecimiento del orden en 1902 por parte del ejército, sin ningún tipo de miramientos. Habrá que esperar a 1909 para que surja la Confederación Nacional del Trabajo, C.N.T., que cuajará definitivamente en 1910 a partir de la represión sufrida en la Semana Trágica de Barcelona, entre el 25 y el 31 de julio, más concretamente. La CNT jugará un papel esencial en las huelgas que tachonarán el año 1917, y será este año, según J.A.Lacomba, el que marque el comienzo de una nueva etapa "dominada fundamentalmente por la lucha de clases".¹⁴

La agitación social será constante a lo largo de 1919-20 y habrá que esperar a que la Dictadura de Rivera ponga fin a las revueltas. El partido socialista se mantendrá, sin embargo, en la legalidad, y será el único capaz de canalizar las reivindicaciones del colectivo obrero. La Dictadura propiciará la desaparición de partidos de turno, se inaugurará el intervencionismo económico del Estado y se intentará crear un solo partido político. Pero la Dictadura no consiguió dar flexibilidad al tenso panorama de la estructura social; es el brazo derecho de la monarquía, que se desacredita definitivamente por el apoyo prestado al pronunciamiento militar, y es incapaz de transformar el pesado aparato administrativo del país. El caciquismo sigue siendo una institución respetable en el panorama social y el "Ejército -sus altos mandos- comenzó a apoyarse en la oligarquía; el cuidado especial del rey, que lo consideró cuestión personal, fue transformándolo realmente en

¹⁴ LACOMBA, J.A., Op.cit., p.147.

el brazo derecho de la Monarquía".¹⁵

Esta situación que caracteriza los últimos años del siglo XIX no es un fenómeno generado espontáneamente: responde al lento proceso degenerador que España había ido arrastrando pesadamente desde, al menos, la fallida e infructuosa revolución burguesa de 1868 que, de revolución, sólo conserva el nombre. Así pues, dado el carácter retroactivo de la crisis, ésta va a poner en tela de juicio los mecanismos de poder político y social que han llevado al país hasta los lamentables extremos en los que se encuentra. La crisis del 98 es la expresión puntual de una derivación histórica que se venía gestando desde mucho antes, pero es entonces cuando entra a cuestionar los factores que conforman la España "tradicional".

La revisión crítica adopta, según Tuñón de Lara, un cariz eminentemente pluralista. Él viene a condensar de esta forma los diversos frentes desde los cuales se replantea toda la estructura del sistema político y social español;

- 1) el regeneracionismo apunta una serie de remedios programáticos.
- 2) el "institucionismo" viene a ser un cierto regeneracionismo pedagógico, tanto en su vertiente positivista como krausista.
- 3) posicionamiento abiertamente crítico de los escritores consagrados, a saber, Galdós, Clarín...
- 4) apoyo de los escritores jóvenes: Martínez Ruiz, Baroja, Maeztu...

Todos coinciden en arremeter contra el caciquismo, apelan

¹⁵ Ibidem, p.168.

a una revisión crítica de los esplendores del pasado, basados en "hechos de armas y glorias dudosas",¹⁶ y manifiestan una desesperanzada falta de fe en la capacidad del pueblo español para hacerse dueño de su historia y afrontar el futuro.

A la luz de estas circunstancias es fácil deducir la diferencia existente entre la crisis del 98 y la generación del 98. La primera incluye a la segunda y representa el ataque definitivo a los valores de la oligarquía que ostenta el poder. Las palabras de Tuñón de Lara resumen a la perfección la dimensión que alcanzó la crisis:

"Lo característico del fin de siglo es que la revisión crítica que años antes era patrimonio de un pueblo de profesores krausistas -o positivistas- fuera ahora llevado a la plaza pública por la prensa diaria, las conferencias, a las conversaciones... Hay una inmensa crisis de conciencia".¹⁷

El signo de los tiempos críticos está marcado por un proceso de amplia resonancia: el **regeneracionismo**; se trata de regenerar España ante el estado de degeneración total al que ha llegado. El concepto de regeneración va íntimamente unido al de **decadencia**, planteado en términos un tanto biologists gracias a la influencia del positivismo y el cientificismo imperante en la época. El regeneracionismo presenta ciertas ambigüedades evidentes hoy en día. Podría decirse que la ruptura que propicia es más ideológica que otra cosa, ya que no rompe con el sistema social. Sin embargo, el regeneracionismo, tomado en un sentido amplio, es quizá si no la forma más profunda sí la más extensa de la ruptura ideológica de fines de siglo

¹⁶ TUÑÓN DE LARA, M., España: la quiebra de 1898. Op.cit., p.38.

¹⁷ Ibidem, p.41.

que, por comodidad, llamamos del 98".¹⁸

Los autores de la generación del 98 se sintieron próximos a los planteamientos del regeneracionismo, con la excepción de Unamuno, que sintió más admiración y apego por la figura de Joaquín Costa que por la ideología que éste representaba y propulsaba. Esta actitud progresista de los escritores del Noventay ocho se fue entibiando con el paso del tiempo y tendieron hacia actitudes más escépticas de sesgo ligeramente existencialista.

Donald L. Shaw ha resumido perfectamente este proceso de decepción sufrido por los escritores e intelectuales:

"El mundo de la regeneración de España era una cuestión de recursos económicos y financieros, hecho al que ninguno de los noventayochistas se enfrentó, ni estaba preparado para enfrentarse".¹⁹

Los miembros del 98 hicieron de la ruinosa situación económica española "la derivación empírica a puros términos de valor y espíritu",²⁰ de ahí que no supieran aportar soluciones y que gran parte de la crítica tradicional los acusara de falta de actividad, de incapacidad de dar el salto de la teoría a la práctica. Y es que estos intelectuales vieron la crisis de España como un proceso totalmente sistematizado en sus estructuras ideológicas personales. La búsqueda de un criterio de actuación inmutable que les permitiera acceder definitivamente a la acción, les condujo a un estado de parálisis permanente,

¹⁸ Ibidem, p.65.

¹⁹ SHAW, Donald L., La Generación de 1898, Cátedra, Madrid, 1982, p.43.

²⁰ AULLON DE HARO, P., Op.cit., p.15.

como señala Shaw.²¹ La actitud de los hombres del 98 se inscribe claramente en la corriente idealista que fluye a través del pensamiento español, a diferencia, por ejemplo, del empirismo y pragmatismo de los anglosajones o el academicismo y positivismo de los franceses.

La conciencia de crisis afectó profundamente a estos autores y las teorías regeneracionistas del momento no les fueron ajenas. El modo en que estas teorías se introducen en la producción literaria de los escritores de la generación del 98 y condicionan su pensamiento y posicionamiento sociales será analizado con más detalle en la personalidad apabullante de Miguel de Unamuno, quien, con Machado, debe ser considerado padre del futuro compromiso de la postguerra.

6.1.2 Lecturas de Unamuno: ¿implicaciones sociales?

Decir, a estas alturas, que la bibliografía sobre la obra literaria y filosófica de Miguel de Unamuno es desbordante no resulta nada original, así como tampoco lo es recordar de nuevo la casi absoluta carencia de estudios que ahonden sistemáticamente en una profunda revisión de los chatos tópicos que la crítica ha ido fijando en torno a la poesía de Unamuno. No podemos aspirar aquí a establecer ese nuevo replanteamiento en su totalidad, pero sí que trataremos de ofrecer una serie de nuevos datos que enriquezcan las perspectivas desde las cuales

²¹ SHAW, D., Op.cit., p.30.

afrontar el estudio de la vasta producción poética del escritor bilbaíno.

Efectivamente, si bien Unamuno empezó a publicar su poesía a una edad bastante avanzada, no puede decirse, sin faltar a la verdad, que la suya sea una poesía de juventud: se inscribe plenamente en la etapa de madurez y su corpus poético es riquísimo, ya que no dejó de escribir regularmente hasta casi el mismo día de su muerte. Unamuno tuvo que enfrentarse a la indiferencia que su producción poética causó entre sus contemporáneos, a pesar de que él se definía ardorosamente como poeta antes que como otra cosa. Fueron tan sólo Rubén Darío, Machado y Gómez de Baquero los primeros y casi los únicos en apreciar el riquísimo y original caudal de la vena lírica de Unamuno. Esta suerte de falta de interés por la poesía de Unamuno, que le acompañó durante toda su vida, no sufrió un giro importante tras su muerte y, consecuentemente, tras la guerra civil. Y es que los poetas que surgen con posterioridad al conflicto bélico se sienten mucho más cercanos al humanismo cálido de Antonio Machado que al rugido poético de Unamuno. Resulta significativo en este sentido el testimonio de Luis Araquistain,²² quien señala cómo Unamuno fue objeto de polémica, discusión, controversia, incluso lectura, pero que nunca forjó una escuela de fieles seguidores. Es difícil creer, sin embargo, que una visión tan personal y tan innovadora como la del escritor vasco no abriera profundas brechas en diferentes campos poéticos y resulta más que probable que tal vez nos en-

²² ARAQUISTAIN, Luis, El pensamiento español contemporáneo, Editorial Losada, Buenos Aires, 1969, p.76.

contremos, en este punto, con uno de los apartados torpemente calcificados por la crítica. El ego de Unamuno, controvertido, dubitante y atormentado hasta el final de sus días, imprime el carácter fundamental de toda su producción literaria, y la poesía no supone, ni que decir tiene, una excepción en este sentido. Resulta difícil para Unamuno hablar de algo que no sea él mismo y si de extrañamiento se trata, parte siempre de su propio extrañamiento en el mundo.

Así, cuando se considera la toma de compromiso, la personalidad de Unamuno ha llevado a gran parte de la crítica a encarar escépticamente las cejas y a denunciar su preocupación por sí mismo, su incapacidad (o falta de interés) por salir de su extremo egotismo. Guillermo Carnero ha sido uno de los pocos que con más acierto ha abierto una vía de interpretación para desmontar la lastrada visión de los críticos que han estudiado la obra poética de Unamuno:

"La resistencia democrática de nuestra posguerra magnificó antes a Machado que a Unamuno, y aquí tomamos otra vez con las famosas contradicciones que, en el terreno político estricto, hicieron que Unamuno, como era de rigor, no encajara en los altares de nadie o de casi nadie".²³

6.1.2.1 Aparición de las primeras traducciones de la obra de Whitman en España y Francia.

Pasemos a centrar el tema que nos ocupa: ¿se podría ha-

²³ CARNERO, G., Las armas abisinias, Op.cit. p.14.

blar de la presencia de Walt Whitman en la postura comprometida de Unamuno, en su particular humanismo, en su concepto de la función del arte y del artista? Intentemos desbrozar los términos en que se revela el horizonte de expectativas de la época y los referentes poéticos que pudieron favorecer la acogida de la obra de Whitman en estos momentos. De nuestro estudio se desprende, como vamos a pasar a analizar ahora, que no resulta descabellado aventurar que fuera Unamuno uno de los primeros poetas españoles que tuvo acceso directo a la obra poética del poeta norteamericano Walt Whitman. Manuel García Blanco recoge en su artículo "Walt Whitman y Unamuno" los datos más interesantes acerca de la lectura de Whitman por parte de Unamuno.²⁴ La información recogida por el profesor García Blanco supera la de trabajos anteriores, como el de Fernando Alegría, ya citado anteriormente en relación a Rubén Darío, y el de Gay Wilson Allen, cuyo seguimiento de la suerte sufrida por la obra poética de Walt Whitman en prácticamente todo el mundo no ha sido aún superado, si bien el carácter de la obra le confiere en algunos momentos un cariz un tanto ambiguo y corto de perspectivas.²⁵

Ni que decir tiene que el éxito de la lírica whitmaniana ha sido muy diferente en España respecto a Latinoamérica, donde ya en 1887 Martí se hacía eco entusiásticamente de la irrupción de la poesía del bardo norteamericano, y del nuevo

²⁴ GARCIA BLANCO, Manuel, "Walt Whitman y Unamuno", Atlántico, nº2, 1956, pp.5-47.

²⁵ ALLEN, Gay Wilson, Walt Whitman Abroad. Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain and Latin America, Israel, Japan and India. Syracuse University Press, New York, 1955.

mensaje que éste traía. Su canto a la libertad y a la democracia resulta absolutamente novedoso a oídos de los intelectuales y artistas de las jóvenes repúblicas latinoamericanas. El análisis de la recepción y actualización de Whitman en el contexto cultural sudamericano merece un estudio exclusivo y detallado, y poco tiene que ver con planteamientos elaborados desde el ámbito español. Ya nos hemos referido en el capítulo anterior a cómo Darío bien pudo actuar como elemento transmisor y puente poético entre el continente americano y España, por cuanto a la poesía de Whitman se refiere. No olvidemos que la leyenda poética que rodea a Darío incluye la anécdota de que el poeta nicaragüense viajó durante toda la vida con un ejemplar de la Biblia y otro de Hojas de Hierba.

En España la recepción empírica constatada de la obra del poeta norteamericano se retrasa hasta 1912, fecha en la que Armando Vasseur publica la traducción de 83 poemas de Leaves of Grass, para cuya versión parte de la traducción realizada al francés unos pocos años antes por Leon Bazalgette (1909), Feuilles d'Herbe, a la cual había precedido un estudio poético biográfico del mismo autor, Walt Whitman: l'homme et l'oeuvre, que se constituye como la obra que introdujo definitivamente al poeta norteamericano en el orbe poético europeo. Bazalgette no pudo o no supo resistirse a la tentación de manipular la imagen de Walt Whitman al tratar de ocultar su faceta homoerótica y presentarlo como un gran poeta barbudo y bonachón. Para profundizar en los detalles de la polémica de André Gide y su indignación ante la forzada visión heterosexual de Whitman en Francia, remitimos al detallado estudio de la profesora Betsy

Erkilla.²⁶

Vemos, sin embargo, que el retraso de España respecto a la irrupción de Walt Whitman en Europa no resulta tan significativo como estamos acostumbrados a observar respecto al conjunto de los fenómenos culturales que han tenido lugar en Occidente. Este retraso se acorta si tenemos además en cuenta que en Cataluña las cosas siguieron otros derroteros muy diferentes al resto del panorama español. Así, en el mundillo literario catalán ya desde 1909 suena con fuerza el nombre de Whitman:

"En 1909 el escritor español Jaime Brossa publicó un comentario muy elogioso de los estudios whitmanianos de Bazalgette y aprovechó la oportunidad para hacer un paralelo entre Whitman y Verhaeren y para destacar algunas de las características más notables de Leaves of Grass".²⁷

Purificación Fernández Nistal, cuya labor investigadora en torno a las manifestaciones críticas acerca de Whitman en nuestro país resultan valiosísimas, nos ha facilitado enormemente la labor al exponer el conjunto de los artículos y traducciones de que fue objeto su obra poética en nuestro país. Remitimos para ello al estudio "La acogida de la obra poética de Walt Whitman en el mundo de habla hispana: las traducciones",²⁸ que se inscribe de lleno en lo que podríamos llamar "recepción reproductiva" si utilizamos la terminología acuñada por la estética de la recepción, y que constituye una base óptima desde la cual proyectar los análisis de la acogida de la

²⁶ ERKILLA, B., Walt Whitman Among the French: Poet and Myth, Princeton University Press, 1980.

²⁷ ALEGRIA, F., Op.cit. p.98.

²⁸ ES, nº12 (1982), pp.283-299.

poesía de Whitman en España.

Fernández Nistal apunta, al igual que Fernando Alegría, la existencia de otros dos autores que se acercan al poeta norteamericano desde una perspectiva crítica: se trata de Angel Guerra, que publica "La lírica de Walt Whitman", en La Ilustración española y América, del 8 de abril de 1910, y "Literatura contemporánea: Walt Whitman (Estados unidos)", en La España Moderna, junio de 1911. Si bien no hemos podido acceder directamente a los textos, Fernando Alegría señala que en este último artículo Angel Guerra establece la conexión entre la línea futurista que trasluce la lírica whitmaniana y la seguida posteriormente por Marinetti y Verhaeren.²⁹ Alegría señala asimismo la presencia evidente de la obra de Bazalgette detrás de las apreciaciones de Guerra.

En 1911, Cebriá Montoliú publica "Walt Whitman" en La Lectura (agosto-setiembre), y más tarde, en 1913, Walt Whiman: el hombre y su obra.³⁰ Según Alegría, es éste el primer ensayo realmente lúcido y profundo dedicado a Whitman en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Analiza detalladamente los episodios más significativos de la vida del poeta norteamericano así como los avatares de la azarosa publicación de Leaves of Grass. Se trata más bien de un cálido homenaje que de un estudio en profundidad, pero Montoliu no llega a perder de vista su función crítica y este libro pasa hoy en día por ser una de las primeras aportaciones a la ya vastísima bibliografía sobre Whitman, cuya importancia y representatividad por lo

²⁹ ALEGRIA, F., Op.cit., p.34.

³⁰ FERNANDEZ NISTAL, P., Op.cit., p.296.

que al ámbito español se refiere no podemos desdeñar. Resulta obvio que tanto para Guerra como Montoliu y Vasseur, la importancia de la lírica de Walt Whitman en el marco de la renovación de los modos poéticos no puede ser relegada a un segundo plano. Vasseur, como recoge Fernando Alegría, percibió el hilo de la poética de Whitman entretejido ya en el telar de la poesía europea e hispanoamericana, y no permaneció ciego a las similitudes entre el canto al nuevo hombre que brota a raudales de la verborreica pluma de Walt Whitman y la concepción del superhombre que constituye el elemento axial en el sistema filosófico de Nietzsche. Recogemos las palabras de Vasseur a través de la obra de Alegría:

"Vasseur indica la existencia de un movimiento whitmanista internacional [...] Traducciones al italiano, al francés, al castellano, sus imágenes y sus cópulas de adjetivos conservan el relieve primitivo. El versolibrismo es uno de tantos efectos de su obra. Maeterlinck y Verhaeren en Bélgica; Rapisardi; D'Annunzio, los "futuristas" en Italia; Laforgue, Vielé Griffin y los poetas sociales en Francia; Miers, Rosetti y Carpenter en Inglaterra; Unamuno, y quizá Alomar, en España; Darío y Lugones en América, le deben diversas y profundas sugerencias".³¹

No deja de resultar sorprendente que la conciencia acerca de la influencia de Whitman en la constitución de los presupuestos poéticos de la poesía europea sea tan clara y tan completa en época tan temprana, con los procesos tan recientes. La introducción de Vasseur a la que nos acabamos de referir es muy significativa por lo que a la figura de Unamuno respecta: así, se constata el conocimiento de la obra poética de Whitman por parte de Unamuno y podemos conjeturar que, en el ambiente literario de la época, la admiración del poeta vasco por el

³¹ ALEGRIA, F., Op.cit., p.153.

americano no era precisamente un secreto.

6.1.2.2 Apuntes para una relación: el temprano conocimiento de la obra de Whitman.

¿Qué relación hay entre Unamuno y Whitman en el contexto impuesto por el marco de recepción que acabamos de plantear? Parece ser que el poeta bilbaino tuvo acceso directo a la poesía de Whitman gracias al regalo de uno de los profesores que visitaron la universidad de Salamanca, Mr. Everett Ward Olmsted, por entonces profesor de la universidad de Cornell, Ithaca.³² Del cálido intercambio amistoso e intelectual que surgió entre ambos da fe la abundante correspondencia que siguió a su separación. Una vez que el profesor Olmsted regresó a Ithaca, en 1906, escribió a Unamuno y le envió un ejemplar de Leaves of Grass, precisamente el correspondiente a la edición de 1900, que vio la luz en Philadelphia. Para conocer más detalles acerca de la relación epistolar de Unamuno y Olmsted, se puede consultar el artículo de García Blanco ya citado. La descripción detallada del libro ha sido realizada por Mario J. Valdés y M^aElena Valdés, a partir del vaciado de la biblioteca de Unamuno, en un catálogo de las lecturas del escritor vasco:

"WHITMAN, Walt. Leaves of Grass. Including a facsimile autobiography variorum readings of the poems and a department of Gathered Leaves. Ed. David McKay. Philadelphia. [1900].
- Feuilles d'herbe. Tr. Leon Bazalgette. 2 vols.

³² GARCIA BLANCO, M., Op.cit., p.7.

Paris. Mercure de France. 1909. V-2409-10".¹¹

Resulta indudable que debemos admitir la importancia de la figura de Unamuno por lo que a la irrupción del poeta norteamericano en España concierne, no sólo por la temprana lectura que el poeta vasco realiza respecto al resto de los escritores españoles del momento, sino porque su obra poética va a ser reflejo especular de ciertos presupuestos avanzados por Walt Whitman medio siglo antes. No podemos cerrar este apartado sin repasar antes rápidamente las propias manifestaciones de Unamuno acerca de la personalidad de Whitman dejadas caer a lo largo de su producción en prosa. En cuanto a la clasificación cronológica de la aparición de referencias sobre Whitman en los ensayos de Unamuno, la gran mayoría se sitúan en torno a los años 1918 y 1919. En general, la obra poética del escritor norteamericano le sirve como contrapunto al establecer comparaciones en el campo de las manifestaciones literarias e incluso políticas. Así, recuerda Unamuno la figura de Martí y su relación con la de Whitman, de tal manera que no resulta descabellado aventurar que Unamuno se acercara también a la poesía de Whitman desde el ámbito de la poesía hispánica. Lo que resulta evidente es que Unamuno era consciente del contagio poético que la lírica whitmaniana había extendido en los diferentes escritores latinoamericanos, encabezados por la figura de Martí, por quien Unamuno demuestra una abierta admiración:

¹¹ VALDES, M.J. y VALDES, M^aE., An Unamuno source book. A catalogue of readings and acquisitions with an introductory essay on Unamuno's dialectical enquiry, University of Toronto Press, 1973, p. 260.

"Los poemas escritos de Martí, a su vez, sobre todos sus maravillosos poemas en verso libre, tienen mucho de cartas íntimas. También esos poemas son improvisados, como los de Walt Whitman".³⁴

Si bien pasaremos más adelante a analizar las cuestiones poetológicas unamunianas en las que se puede intuir la presencia de Whitman, resultaría interesante reproducir aquí uno de los momentos en los que Unamuno comulga más abierta y declaradamente con el poeta norteamericano:

"Yo digo con Walt Whitman: "Vosotros diréis mis mejores pensamientos, los que yo no llegué a decir" y "encargo que no se funde de mí teoría o escuela".³⁵

En el plano de lo político, Unamuno rescata el mensaje democrático del poeta americano y valora su ingente labor a favor de la nueva teoría política:

"Walt Whitman [...] no fue un político en el sentido específico de la palabra -mucho menos un politician- pero contribuyó a formar el alma civil de la Gran Democracia norteamericana más, mucho más que la inmensa mayoría de los políticos norteamericanos contemporáneos a él".³⁶

Poco o nada podemos añadir a las palabras de Unamuno: resulta indudable que su criterio acerca de la función social y política del intelectual, del artista, en el seno de la sociedad en que se encuentra, está más que formado. Este texto habla por sí sólo de la postura unamuniana ante la obligación moral de los escritores, del compromiso contraído con su tiempo. Prácticamente estas mismas palabras se han dicho después aplicadas al propio Unamuno y a su denuncia implícita a la a-

³⁴ UNAMUNO, M.de, Obras Completas, Escelicer, Madrid, 1983, tomo IV, p.1034.

³⁵ OCCC, tomo IV, p.1041.

³⁶ Ibidem, p.1409.

lienación capitalista, de tal manera que, indirectamente, hizo más por el socialismo que los políticos militantes del momento. Resulta difícil, tras leer este testimonio, mantener que no hay en Unamuno atisbos de preocupación por el "modo" en que los intelectuales deben situarse respecto a los acontecimientos de la vida pública. En un marco de análisis más amplio y ambicioso, Unamuno viene a ser un punto de referencia fundamental a la hora de revisar la génesis de la preocupación social en el mundo de la literatura española. El compromiso que buscan los poetas de nuestra posguerra está sembrado por Unamuno, y sólo hará falta la presión de las circunstancias para que brote y crezca por sí mismo.

La referencia directa a Whitman aparece de igual manera inscrita en lo concerniente a la siempre presente y obsesiva preocupación del escritor vasco por la muerte, el alma y la inmortalidad del hombre, y es que no podemos olvidar la relación de Unamuno con el protestantismo alemán y la influencia que, por otra parte, ejercieron las teorías trascendentalistas alemanas en Walt Whitman:

"¿Y cuál es la más íntima y fecunda verdad que un solitario puede descubrir? La más íntima y profunda verdad que puede descubrir un solitario es su propia alma. "¡Creo en ti, mi alma!" -I believe in you, my Soul-, proclama Walt Whitman, el enorme poeta -un profeta yanqui-. Y creyendo en su alma, creía en la de todos los demás; pues sólo quien descubre la propia, descubre y ve reflejadas, como en un espejo, las demás almas".³⁷

No queremos dejar de lado, por último, la inclusión de Whitman en el plano de las preocupaciones filosóficas que asaltaron al poeta español. Unamuno, ávido lector, devoraba fe-

³⁷ Ibidem, p.1434.

brilmente libros de filosofía, que marcaron una impronta indeleble en todos los campos de su actividad literaria. Sus estrechas conexiones con Søren Kierkegaard han sido recordadas hasta el tópico por la crítica. El propio Unamuno comparó algunos aspectos concretos del filósofo danés y el poeta americano en lo relativo al miedo a asumir el vacío que rodea todos los órdenes de la existencia:

"Lo más trágico de la araña de Kierkegaard y de la de Walt Whitman, no era que tuviesen en torno de sí el vacío, sin un punto en que sentar el pie, sino que era que el hilo de que pendía se formaba en sus propias entrañas. Tiene cada cual, si quiere salvarse, que hilar y retorcer las propias entrañas, y que era parte de estas entrañas, y no una sogá que hubiesen cogido fuera de sí".³⁸

Así pues resulta evidente que Unamuno leyó personalmente la obra poética de Whitman y que no permaneció ajeno a los más diversos y complejos aspectos de su vastísimo legado, en el que supo percibir la exultancia del espíritu democrático, la honda preocupación por todo lo concerniente a la vida del espíritu y el desgarramiento existencialista que pocos críticos y lectores han visto en el poeta norteamericano. Todo esto conduce a la conclusión lógica de que la lectura de Whitman fue un acto consciente, riguroso y muy meticuloso. Como era de esperar de una personalidad tan compleja y original como la de Miguel de Unamuno, su interpretación va mucho más allá de la primera y superficial lectura a la que Whitman se ha visto sometido con más frecuencia de la que sería de desear. Nos encontramos, por tanto, ante un interés serio y profundo por la obra poética de Whitman y por sus proyecciones filosóficas,

³⁸ Ibidem, p.1437.

espirituales y, por supuesto, políticas.

La extraordinaria fertilidad de la pluma periodística de Unamuno (por razones no siempre literarias, no lo olvidemos) dificulta enormemente el acceso detallado a la misma, la cual adolece, en primera instancia, de todo atisbo de sistematicidad, de tal manera que resulta complicado leer entre líneas la evolución real del pensamiento de Unamuno. ¿Podría decirse que la obra de Whitman influye en el enriquecimiento de la perspectiva literaria de Miguel de Unamuno, a partir de la relectura de las colaboraciones en la prensa de éste último? Si son ciertas las fechas de lectura de la obra de Walt Whitman por parte de Unamuno que nos ha aportado García Blanco, el acercamiento a la poesía de Whitman se retrasaría hasta 1906. Por aquel entonces las bases de la filosofía unamuniana estaban sólidamente establecidas en unos complejos referentes ideológicos. Es innegable, sin embargo, que la obra poética de Walt Whitman viene a entroncar con algunos de los más personales aspectos de la postura artística de Unamuno en aquel momento.

Unamuno encontró en Whitman al poeta de vasto aliento que alargaba su verso hasta la medida inmensa de su pensamiento y su voz, no menos inmensos. El bardo norteamericano encarnó en su poesía su propia vida, rompió las rígidas normas de la versificación y el ritmo y emprendió la tarea de abrir su mundo poético al hombre de la calle, al que sentía como hermano. Whitman apreció indeciblemente la lengua hablada en la calle, la lengua del pueblo norteamericano y la convirtió en el instrumento básico de su poesía. Su función como primer cantor de

la Democracia con mayúsculas, más allá de la propia democracia americana, ha sido repetida hasta la saciedad. Su canto primitivo no deja, por otra parte, de espolear las oxidadas conciencias del pueblo americano y hurga en la herida que empieza a doler a América:

"The depravity of the business classes of one country is not less than has been supposed, but infinitely greater. The official services of America, national, state, and municipal, in all their branches and departments, except the judiciary, are saturated in corruption bribery, falsehood, maladministration; and the judiciary is tainted".³⁹

La valentía poética de Whitman, tanto a la hora de romper moldes o de cantar a la ya en ciernes poderosísima América, como a la hora de espolear los defectos de una democracia flatulenta y obesa que amenaza con volverse contra los espíritus que lucharon por ella, no fue un elemento fácil de asimilar en contexto cultural e intelectual de la Norteamérica del momento. De esta misma manera, Unamuno fue un impenitente solitario por lo que a su tarea literaria respecta. La originalidad de su pensamiento, caracterizado por una duda ontológica, que muchos no han dudado en calificar de agónica, lo ha convertido en un personaje de polémico encasillamiento y que difícilmente puede propiciar la creación de una escuela. Es comprensible por tanto que los poetas de la primera posguerra atendieran con más fervor a la figura y obra de Machado que a la de Unamuno, si bien éste -como apunta Carnero- adelanta en gran parte los postulados que van a jalonar la poesía comprometida o social en España: la concepción de la palabra como origen de

³⁹ WHITMAN, W., Complete Poetry and Selected Prose, Op.cit., p.937.

todo, la palabra como instrumento y vehículo del cambio, el cainismo del espíritu español, la búsqueda de la palabra original del pueblo, la huida del rebuscamiento afectado... constantes que no son del todo ajenas a Walt Whitman, y que, si acaso no beben de la fuente directa whitmaniana (dado que, como ya hemos apuntado, el sistema filosófico de Unamuno estaba más que estructurado para 1906, fecha de su lectura primera del poeta norteamericano), se vieron corroboradas y confirmadas en su excepcionalidad por la autoridad del norteamericano, en medio de un panorama que apuraba la estilización del poema como norma básica de la ley estética.

6.1.3 Características de la preocupación social en Unamuno.

6.1.3.1 Introducción.

La obra en verso de Miguel de Unamuno está aún pendiente de ser objeto de un estudio definitivo y sistemático. Y es que al retraso con que Unamuno inició su producción poética, se añade el escepticismo como actitud más generalizada no sólo entre sus contemporáneos, sino hasta tiempos bien recientes, escepticismo que se justifica por el deslumbramiento de la crítica ante la magnitud e importancia de su obra en prosa, ya sea la novela o el ensayo filosófico. Dos han sido las posturas críticas más extendidas en los estudios planteados hasta el momento: por un lado, se ha acusado a la poesía de Unamuno de excesiva austeridad mal entendida, de dureza de oído por

parte del poeta, de poco lucimiento formal, en suma; por otro lado, Rubén Darío abre la línea de interpretación que descubre en Unamuno a todo un poeta, lo que es más, a un hombre exclusivamente poeta.

Wanda K. McCargar recoge brevemente estas dos líneas interpretativas en un estudio publicado en época bastante reciente.⁴⁰ Al reconocimiento de Darío se suman el de Borges, el de Salvador de Madariaga, Federico de Onís, Manuel Altolaguirre, Gerardo Diego, Vivanco o Luis Cernuda, por citar sólo a unos pocos. Entre los que no han apreciado la poesía del escritor vasco se alinean Romera-Navarro, Luis Echavarri o Martin Nozick..., los cuales han echado en falta auténtica expresión poética en Unamuno, desinterés por alcanzar la belleza formal. Para una revisión más completa y exhaustiva del estado de la crítica, remitimos a la introducción breve pero muy útil de McCargar, que resume lo más específica de la misma.

No resulta difícil imaginar, sin embargo, que la coetaneidad que caracteriza al modernismo y al Noventayocho mediatizó fuertemente la visión de los especialistas a la hora de emprender el estudio objetivo de la obra poética de Miguel de Unamuno. Y es que don Miguel, con el apasionamiento que nunca le abandonó, no dejó de oponerse a la consagración de lo bello como valor primordial del arte. Unamuno radicalizó aún más su actitud poética al enfrentarse abiertamente a lo que sólo consideraba una moda rutilante. Así ha visto José Luis Cano la posición de Unamuno respecto a su época:

⁴⁰ McCARGAR, Wanda K., The Poetry of Miguel de Unamuno, Ann Arbor, Michigan, 1986, pp.16-40.

"De los poetas de la generación del 98, fue Unamuno el único que se mantuvo al margen de la influencia del modernismo que impulsó Rubén".⁴¹

Fue precisamente este afán por demarcarse de lo "nuevo" lo que confirió a la poesía de Unamuno un carácter tan específico e intenso. Este rechazo sistemático de lo novedoso situó al poeta vasco en la plataforma ideal para constituirse en referente poético obligado para las futuras generaciones de poetas, la hondura filosófica con que dotó a su producción en verso se constituirá en marco propicio para su relectura y readopción. De "poetas retrasados" califica Luis Felipe Vivanco a Unamuno y Machado, alegando que "su grandeza radica necesariamente en su retraso".⁴² Defiende Vivanco el hecho de que los dos poetas, tradicionalmente adscritos al 98, enfilan la poesía hacia los cauces de lo popular, de tal manera que el neopopularismo que caracteriza gran parte de la lírica española posterior se enraiza en la firme postura defendida por Unamuno y Machado, que a su vez se remiten a la lírica popular que recorre nuestra poesía y constituye su eje vertebral (la cuestión del neopopularismo afecta de muy diversa forma a estos poetas, y es en Machado donde las aspiraciones popularistas alcanzan su mejor y más auténtica expresión). Arturo del Villar define a Miguel de Unamuno como un poeta anómalo en su tiempo, al cual el paso del mismo ha hecho, por fin, justicia y "hoy, en cambio, su poética sería firmada por la mayor parte de los que escriben en verso. De donde se deduce que Unamuno

⁴¹ CANO, J.Luis, Poesía española del siglo XX. (De Unamuno a Bals de Otero). Guadarrama, Madrid, 1960, p.17.

⁴² VIVANCO, Luis Felipe, Introducción a la poesía española contemporánea. Guadarrama, Madrid, 1959, p.18._

se adelantó con sus soliloquios y meditaciones a nuestras inquietudes actuales".⁴³

6.1.3.2 Poesía/vida: semilla de rehumanización.

No queremos dejar de hacer referencia a un aspecto de gran importancia tanto por lo que a la recepción de Whitman por parte de Unamuno atañe como por su reflejo posterior en la poesía española de la posguerra: se trata, cómo no, de la vinculación POESIA/VIDA que Unamuno defiende no sólo desde su obra en verso, sino desde todo su sistema de pensamiento, y que encuentra, curiosamente, un planteamiento gemelo en el poeta norteamericano Walt Whitman. En la obra poética de Miguel de Unamuno, vida/obra forman un todo inseparable y resultan ser mutuamente imprescindibles. En plena efervescencia modernista, como hemos apuntado más arriba, en plena vorágine del culto a la forma, a la exquisitez, Unamuno y Machado reivindican la vuelta al cultivo de una poesía circunscrita al ámbito del hombre. El punto de partida de estos poetas es la plena conciencia de su naturaleza humana: son **hombres** antes que cualquier otra cosa; son hombres antes que poetas y hacen de este presupuesto la base indiscutible de su credo poético.

Birutė Ciplijauskaitė señaló hace años cómo "el poeta se ahínca en la vida, en todo lo que le rodea y expresa sus emo-

⁴³ VILLAR, Arturo del, "La poesía en Unamuno", Insula, nº 216-17 (nov.-dic. 1964), p.24.

ciones y reacciones frente a ello. Puesto que quiere transmitir al lector su fondo más íntimo, no las pule ni lima [...] puesto que su poesía es su vida, y ésta estuvo muy estrechamente ligada a la vida pública del país, abundan poemas claramente políticos".⁴⁴ Unamuno, y esto no constituye ningún secreto, fue siempre un pensador polémico, que participó con asiduidad en los debates socio-políticos que recorrían el país. Su poesía, en este punto, es una faceta creativa más o, mejor aún, es la expresión arrebatada de la agitación espiritual del poeta, "la poesía es esencialmente lo más íntimo de la vida del poeta, es una vivencia que traspasa los límites de lo puramente artístico".⁴⁵

Así se explicarían, por tanto, la proyección "humanizada" y la proyección "política" de la producción poética de Unamuno, que no es otra cosa que el reflejo de su abigarrado cosmos personal. En este sentido, podríamos decir que el poeta vasco sintoniza a la perfección con la vena poética inaugurada por Walt Whitman, el cual hizo de su vida obra y viceversa: pocas veces se ha dado en la historia de la poesía un caso tan evidente de contaminación, de confusión entre los límites de lo artístico y lo existencial. La derivación pseudo-épica, el panteísmo explícito de sus poemas... son fiel representación de este aferramiento al discurrir de la vida. El poeta se vuelca como hombre en su obra, de ahí que el prurito estetizante brille prácticamente por su ausencia tanto en Unamuno

⁴⁴ CIPLIJAUSKAITE, B., El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social), Insula, Madrid, 1966, pp. 125-128.

⁴⁵ Ibidem, p.171.

como en Whitman. La elección del lenguaje poético se supedita al afán comunicativo del hombre-poeta hacia el hombre-lector, de ahí que el criterio de **simplicidad y sencillez** prime por encima de la búsqueda del efecto formal que, contemporáneamente, procuran los poetas modernistas.

Unamuno y Machado son dos poetas del tiempo, del tiempo histórico en que viven, de la historia que forja día a día el esfuerzo y el sufrimiento de cada hombre. Sólo así se justifica que poco después, en los dolorosos momentos que propicia el conflicto bélico, sea este compromiso, esta responsabilidad del poeta con su momento histórico, la faceta que los poetas de la posguerra retomen y hagan propia.

La suerte seguida por Unamuno y Machado en este punto difiere bastante: así como la poesía de Machado ha sido objeto de admiración y deleite general, incluso en vida del propio poeta, la actitud respecto a la obra en verso de Unamuno ha sufrido un proceso evolutivo que ha recorrido el espectro desde el ostracismo o la indiferencia hasta la tímida revisión y consiguiente reconsideración de sus logros poéticos. Antonio Sánchez Barbudo ha hecho notar, sin embargo, la tibieza de este giro, que puede ser "más aparente que real" y que a través de "la moda del "existencialismo" y la vuelta a lo "humano" y esencial, a lo trágico y a Dios, se habló de él y se sigue hablando, como el más grande poeta del siglo, entre los españoles, al lado sólo de Antonio Machado".⁴⁶

Como muy bien apunta Sánchez Barbudo, la recuperación de

⁴⁶ SANCHEZ BARBUDO, Antonio, Miguel de unamuno: el escritor y la crítica, Taurus, madrid, 1974,p.15.

la poética unamuniana surge paralelamente a la génesis de la poesía existencialista y/o desgarrada que caracteriza gran parte de la producción poética inmediatamente posterior a la guerra civil española. Fue entonces cuando se vio en Unamuno al poeta propulsor del concepto de "compromiso" en literatura, al artista profundo y filosófico que había emprendido, casi en solitario, la tarea de rehumanizar la poesía española. La postura de la crítica a este respecto también se ha radicalizado bastante. Así, por ejemplo, Lechner, en su magnífico estudio acerca del compromiso en la poesía del siglo XX, se muestra escéptico respecto a la asunción del compromiso literario por parte de Miguel de Unamuno; afirma Lechner que "lo que hace Unamuno es ajustar cuentas personales con la Dictadura: el compromiso en su poesía dura lo que el poder de Primo de Rivera".⁴⁷ Esto no impide que Lechner se haga eco de la necesidad incuestionable de remontarse a la lírica de la preguerra, encarnada en Unamuno y Machado, para poder situar en su justo contexto las manifestaciones poéticas posteriores a la guerra. Y es que, para Lechner, el modernismo literario no dejó rastro de compromiso tras de sí en la literatura española.⁴⁸ Es el grupo del 98 el que acomete la tarea de modernizar ideológicamente el panorama intelectual español y es entre ellos donde empieza a latir ese sentimiento, aún entonces poco definido, que cuajará definitivamente en las coordenadas históricas, más extremas, de la posguerra.

⁴⁷ LECHNER, J., El compromiso en la poesía del siglo XX, Universitaire Pers Leiden, 1968, p.48.

⁴⁸ Ibidem, p.41.

Julio López, en un estudio introductorio a la poesía de Unamuno, defiende fervorosamente el concepto de humanación en la misma, en la línea interpretativa de Concha Zardoya, pero con una perspectiva más amplia y más profunda.⁴⁹ Sitúa Julio López a Unamuno, como hombre aún en el siglo XIX, pero como poeta, su proyección hacia el siglo XX es definitiva para la configuración del tono de la poesía española. López interpreta esta perdurabilidad intrínseca de la voz unamuniana basándose en lo que él califica de "intemporalidad" de la misma. Así justifica la recuperación que la primerísima posguerra emprende en cuanto a la poesía de Unamuno y la vertebración humanizante que ésta promueve, así como la extensión de la misma hasta las generaciones no tan próximas al conflicto bélico pero sí hijas espirituales del mismo.

La postura más radical respecto al papel de mentor desempeñado por Unamuno en cuanto a los postulados planteados por la poesía de posguerra ha sido defendida hasta ahora por Guillermo Carnero.⁵⁰ Establece Carnero el surgimiento de la poesía comprometida en los años anteriores a la guerra civil de la mano de Unamuno, Machado, Maeztu y Ortega. Sería la poesía de Unamuno, sin embargo, la que siembra los presupuestos poéticos que germinarán y florecerán en la poesía de posguerra. Hasta tal punto considera Guillermo Carnero incuestionable la influencia de la poesía de Unamuno, que de sus afirmaciones se deduce la conclusión de que la poesía producida tras la gue-

⁴⁹ LOPEZ, Julio, Unamuno, Ediciones Júcar, Madrid, 1984.

⁵⁰ CARNERO, G., "Precedentes de la poesía social de la posguerra en la anteguerra y Guerra Civil", en Boletín de la Fundación Juan March, julio-agosto 1983, pp.3-20.

rra, debido a unos condicionamientos extraliterarios muy definidos (censura...), no llega a superar el momento lírico alcanzado por Miguel de Unamuno. La poesía de la posguerra sería así una hija disminuida de Unamuno (y de Machado, por supuesto):

"...la obra teórica y práctica de unamuno, a la que se añadirá mucho más tarde la edición póstuma del Cancionero, se adaptará perfectamente a las posibilidades de un poesía comprometida durante el franquismo, época en la que pudo hacerse poesía humana y social, pero no política. Y, de hecho, si consideramos la poesía social de posguerra en bloque, no puede decirse que añadiese nada sustancial a la obra de Unamuno y de otro poeta igualmente significativo en este terreno: Antonio Machado".⁵¹

Según Guillermo Carnero, Unamuno entiende el compromiso en torno a estos tres puntos:

- 1) el perfecto poeta es el poeta popular, que comulga con el espíritu del pueblo y encarna una misión social, que a veces entronca con algo de didactismo y de predicación política. El poeta desempeñaría, por tanto, una labor fundamental de desvelamiento cognoscitivo.
- 2) lo popular y lo artificioso se enfrentan; el artificio está destinado a la élite, no al pueblo.
- 3) el afán de originalidad no debe ser una de las preocupaciones básicas del escritor, su esfuerzo debe dirigirse hacia la expresión auténtica.⁵²

El planteamiento de Carnero, si bien interesantísimo -sobre todo si atendemos al gran aparato crítico que aporta respecto a las vibraciones poéticas del momento- resulta no obs-

⁵¹ Ibidem, pp.9-10.

⁵² Ibidem, pp.10-11.

tante un tanto ambiguo respecto a la caracterización de la poesía de posguerra. Entre la obra poética de Unamuno y la poesía posterior a la guerra se interponen manifestaciones y giros poéticos que enriquecen las voces líricas gracias a la superposición de sucesivos horizontes de expectativas. De esta manera, si bien el neorromanticismo que surge en torno a la generación o grupo de 1927 recuerda bastante ciertos planteamientos líricos de Unamuno, su expresión discurre por cauces bien diferentes y se percibe de manera muy específica.

Cómo se vertebraba el compromiso y de qué fuentes se alimenta será objeto de estudio del presente trabajo. Procedamos, en primer lugar, a revisar las constantes poetológicas de Unamuno que, no sólo constituyen un precedente incuestionable de la poesía de la posguerra, sino que además, y esto es lo realmente importante, conecta con planteamientos que mucho tienen que ver con la poética de Whitman, padre de gran parte del compromiso poético, tal y como lo ha madurado la lírica europea a lo largo del siglo XX.

6.1.3.3 Un paso más hacia el humanismo vitalista.

El giro rehumanizador que consagra, de forma definitiva, la poesía de la posguerra en el panorama español no surge por generación espontánea: dos figuras poéticas, dos monstruos poéticos, habían comenzado, treinta años antes, la lenta labor de referir la poesía al Hombre. Así se justificaría que tanto

Unamuno como Machado sean a menudo catalogados como "poetas del pasado", ya que no abandonan, a lo largo de su dilatada producción, la preocupación por el ser humano, en cualquiera de sus múltiples facetas. Su obra poética (y novelística o ensayística) permanece siempre alejada de los pruritos modernizantes o de experimentaciones vanguardistas; sólo desde esta perspectiva se puede aplicar a los dos poetas del 98 la etiqueta simplista de "antiguos". La futura evolución de la poesía española dará la razón a la voz premonitoria de Unamuno y Antonio Machado, al recuperar su faceta "comprometida" y ayuda a reforzar, con trazo grueso, la inscripción de ambos en las nóminas de la poesía de nuestro siglo.

Miguel de Unamuno y Machado experimentan las dimensiones de lo humano de formas completamente diferentes. Unamuno es, como la crítica se ha encargado siempre de recordar, sujeto y objeto de una dialéctica alborotada. El desgarramiento y la contradicción, que caracterizan su sistema filosófico, caracterizan asimismo su obra literaria y, por supuesto, poética. La vivencia muchas veces existencialista que el escritor vasco hace del hombre, de la condición humana, se circunscribe casi a su propia problemática, a su dimensión personalmente conflictuada. El yo inmenso de Unamuno se ha volcado en su obra literaria de forma recurrente e intensísima. Cualquier interpretación de la misma pasa obligatoriamente por el afrontamiento de su compleja personalidad. Este yo unamuniano ha caído profusamente en su poesía, y fue Concha Zardoya una de las primeras en poner de manifiesto el proceso de humanación

constatable en la misma.⁵³ Todo parte del yo y vuelve al yo, incluso la creación de un interlocutor (porque Unamuno rechaza el tono monologante) referido a su propia necesidad de ser escuchado: a la naturaleza, al paisaje, los pueblos, al mar, al cielo, a todos "les da calor, vida, pues vive en cada uno".⁵⁴

El cénit de la visión humanada de la poesía de Miguel de Unamuno ha sido su "entrega" bajo la especie de hombre-libro:

"Walt Whitman, tú que nos dijiste:
esto no es un libro, es un hombre;
esto no es un hombre, es el mundo
de Dios a que pongo nombre". (Cancionero
p.1153)

Más adelante nos dice:

"Aquí os dejo mi alma-libro,
hombre-mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero,
soy yo lector, que en ti vibro." (Cancionero,
p.1188)

Por una parte, resulta interesantísimo ver cómo Unamuno recupera la vena lírica de Walt Whitman y la adapta a sus propias necesidades expresivas. Al igual que Unamuno, Whitman no hace otra cosa que hablar de sí mismo, desde su yo, a lo largo de su vastísima y genial obra, Leaves of Grass. Unamuno pertenece a la misma tradición poética, a la tradición que sitúa la vivencia del yo y la toma de conciencia de la misma como eje central de todo su mundo poético. Julio López ha llevado más lejos el análisis sobre la humanación de la poesía unamuniana, al enfrentarla a la tradición inaugurada por Oscar Wilde:

"Lo verdaderamente importante es que la humanación unamuniana trastoca el postulado romántico de Wilde

⁵³ ZARDOYA, C., "La humanación en la poesía de Unamuno", Poesía española del siglo XX, Gredos, Madrid, 1974, tomo I, pp.15-103.

⁵⁴ Ibidem. p. 96.

acerca de la imitación del arte que lleva a cabo la vida misma, al crear en nosotros, y en el hombre posromántico en general, la conciencia de que aquél se reconvierta en ésta: nace así el "compromiso moral" del escritor del siglo XX (que Unamuno vivió por primera vez frente a Primo de Rivera) y cuyas versiones iban a ser múltiples en los años treinta, cuarenta y cincuenta: no es de extrañar, entonces cuanto hemos dicho acerca de la originalidad del planteamiento lírico unamuniano: si Unamuno es, globalmente un hombre del siglo XIX, en cambio es notable la actualidad -para el siglo XX- de su concepto de lírica".⁵⁵

Se desprende de esta consideración de Julio López un aspecto que ya hemos analizado más arriba: de la tradicionalmente polémica relación entre la vida y el arte, Unamuno se muestra partidario de referir el arte a la vida, de someterlo a ésta, de tal manera que no sólo se puede hablar de una humanación de la poesía, sino, más acertadamente, de una "vitalización" de la misma. Efectivamente, Unamuno manifiesta en diferentes momentos de su producción ensayística y poética, la anteposición de la vida a todo lo demás o, desde otro punto de vista, la irrenunciabilidad al derecho de vivenciarlo todo, de circunscribirlo a la vida. Este vitalismo unamuniano parte, en primera instancia, de presupuestos de índole más bien filosófica: se pueden rastrear en su sistema filosófico resonancias de Kierkegaard, Pascal y Schleiermacher, y muchas de las obsesiones y preocupaciones de Unamuno guardan parecido con las constantes que caracterizarán movimientos filosóficos inscritos en pleno siglo XX. Nos estamos refiriendo, por supuesto, al existencialismo.

Si la etiqueta de "poesía humanada" ha sido objeto de polémicas entre la crítica especializada (recordemos el debate

⁵⁵ LOPEZ, J., Unamuno. Op.cit., p.84.

sobre el peso del yo, del exceso egotista...) nos parece que enfocar la cuestión desde el punto de vista, más amplio, de la actitud vitalista ante la literatura, ayuda a superar la citada polémica. Unamuno hace partícipe al lector de su vitalismo desbordante. Todo lo vive el poeta vasco a grandes sorbos, apasionadamente, nada debe ocupar el espacio de la literatura fuera de la vida, en cualquiera de sus manifestaciones:

"Esto, lector, no es un libro, es nuestro mundo
y al hundirme, Sansón, con él me hundo."

(Cancionero, p.1126)

Desde esta plataforma de lo que podríamos denominar "pensamiento radical" del escritor y pensador vasco, se explicaría la distancia que lo separa de las tendencias decadentistas del arte que se ponían de manifiesto, por ejemplo, en el panorama poético francés, y que Unamuno rechazó de pleno. Ya hemos visto anteriormente cómo la actitud decadente vino a ser una forma más, sofisticadísima, de mostrar el descontento existencial y social de muchos de los escritores del momento, que hicieron de la búsqueda de la belleza ideal su refugio frente a la inclemente existencia. Unamuno, por el contrario, emprendió la tarea de encarnarse a sí mismo en la poesía, de atraer el fenómeno literario a los dominios de su personalidad, de su vida. No nos conduce el poeta a un vitalismo exultante o gozoso, como el que Whitman cantó con ardor, antes bien, el vitalismo de Unamuno roza el desgarró espiritual, la incoherencia o la contradicción, tan peligrosos son los abismos que irremediablemente le atraen. Hablar, en este contexto, del compromiso de Unamuno resulta menos conflictivo, ya que se trata de un compromiso personal con la vida, y de ésta con la literatura

o, mejor aún, de la literatura para con la vida. Es cierto que el yo de don Miguel es la constante, quizá la única, a lo largo de toda su producción, y hablar de compromiso ante un egotismo tan exacerbado resulta a veces un tanto peligroso.

El arte puede y debe someterse a la vida: éste es el mensaje que rezuma la poética de Unamuno y éste es también el mensaje que la poesía española inmediatamente posterior a la guerra civil (ya antes también, pero con menos virulencia) hará suyo y readaptará a sus propias necesidades expresivas. Ningún yo será tan desgarrado, tan exagerado o verborreico; las preocupaciones por la expresión sutil, la vivencia dolorosísima de la derrota y el exilio interior superarán en las posguerra los presupuestos de Unamuno, pero el vitalismo que éste introdujo alcanzará un sentido aún más plano. La deuda de la poesía española de la posguerra con la obra de Unamuno es, a estas alturas y con la perspectiva que nos da el tiempo transcurrido, un punto de referencia innegable.

6.1.3.4 La palabra profética.

Miguel de Unamuno representa, sin duda alguna, una de las primeras posturas poéticas, en el ámbito lírico español, que toma conciencia del valor de la palabra en el entorno social. Efectivamente, la originalidad de la voz unamuniana no ha sido puesta en tela de juicio por la crítica especializada, sobre todo si se compara con la producción lírica contemporánea. El

"simple" hecho de que empiece a publicar a la edad de 43 años, ya constituye por sí mismo un elemento a tener en cuenta. La madurez del poeta imprimirá un carácter exclusivo en la obra de Unamuno y su densidad se encuentra así plenamente justificada. La poesía del escritor vasco se sitúa en el plano de lo vivencial, de lo ontológico, en palabras de Antonio Carreño, "mueve más la lírica de Unamuno el "pensar" o el "intenso sentir" (semiosis) que el vuelo imaginativo del buen decir (mimesis)".⁵⁶ La lírica de Unamuno está íntimamente imbricada en su vida: vida/obra forman un todo inseparable, son mutuamente imprescindibles. La aspiración última radica en invertir el enunciado de Oscar Wilde y hacer que el arte imite a la vida y no al revés. Esta aspiración conduce irreversiblemente la producción unamuniana a un continuo ensayo sobre sí mismo y fue una continua fuente de desgarramiento y conflicto para el poeta y pensador, quien, como Hegel, entendía el vaciamiento lingüístico como extrañamiento pero, a diferencia de Hegel, no se veía capaz de reabsorberlo a través del yo.⁵⁷

Walt Whitman encarna a la perfección el reflejo especular de Unamuno por lo que a la confusión de obra y vida se refiere. Whitman, que llevó hasta sus últimas consecuencias las características que definirían al poeta del futuro, fijadas anteriormente por Emerson, condujo su existencia cotidiana por

⁵⁶ CARREÑO, A., "Et verbum Unamuno facto est: La escritura como inscripción como en la lírica de Don Miguel", LOUREIRO, A, (coord.), Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil. Anthropos, Barcelona, 1988, p.52.

⁵⁷ CEREZO GALAN, Pedro, "Poesía y existencia", en Volumen Homenaje Cincuentenario de Unamuno, Casa Museo Unamuno, Salamanca, 1986, p.547.

los derroteros del límite con lo literario. La propia estructura de Leaves of Grass, obra que fue ampliando y retocando a lo largo de toda su vida, da fe de la estrecha vinculación que en todo momento existió entre el poeta y el hombre. Quizá uno de los ejemplos más interesantes, al que Unamuno además no permaneció ajeno, es su poema "So Long!" en que Whitman exclama con arrebató:

"Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man." (p.505)⁵⁸

La réplica de Unamuno no puede ser más literal:

"Walt Whitman, tú que dijiste:
esto no es un libro, es un hombre;
esto no es un hombre, es el mundo
de Dios a que pongo nombre."
(Cancionero. p.1153)⁵⁹

Prueba del alejamiento consciente de los alardes esteticistas que caracteriza a ambos poetas es la acusación, frecuentísima, de prosaísmo, dureza de oído o "incapacidad estética" a la hora de calificar su obra poética. Para Whitman y para Unamuno, el poeta verdadero no es aquél que hace de la belleza objetivo sublime y último de su obra, sino el que la pone al servicio de la VERDAD, del FUTURO, del PUEBLO. Así, Whitman pudo decir:

"The true poets are not followers of beauty but
the august masters
of beauty." (p.170)

⁵⁸ Las citas correspondientes a los poemas de Walt Whitman pertenecen a la obra que hemos venido utilizando hasta ahora, la edición de Norton. Nos referiremos únicamente a las páginas en que se encuentran los poemas con el objeto de agilizar el texto crítico.

⁵⁹ En el rastreo de la obra en verso de Unamuno seguimos la edición de sus obras completas de Escelicer. A ella remite la numeración de las páginas.

Unamuno diría más tarde:

"¿Arte puro? un remoquete!
A tu faena, poeta;
pues crear no es jugarreta..."
(Cancionero, p.1084).

Unamuno encontró en la autoridad poética de Whitman la corroboración a sus teorías poéticas en unos momentos tan decantados hacia el culto a lo formal como fueron los tiempos bañados por las brillantes luces del modernismo hispánico. Si relativizamos aún más el contexto en que Unamuno leyó a Whitman, hay que tener en cuenta que, por aquel entonces, en Europa se estaba produciendo la gestación de los primeros balbuceos de las vanguardias, las cuales retomarían de Whitman el canto apasionado a lo moderno 'nédito, al avance de la ciencia..., dejando a un lado la derivación humanizante y comprometida del norteamericano. Será esta visión la que triunfará en España, de forma definitiva, con los poetas de la posguerra, aunque sin la presencia catalizadora previa de Unamuno es difícilmente comprensible este proceso en su compleja globalidad. En nuestro país se produce, así pues, una lectura específica, originalísima respecto a lo que sucedía en el resto de Europa, y que se debe, con toda seguridad, a la naturaleza de nuestro horizonte de expectativas, marcado por unas circunstancias socio-políticas muy concretas, que ya hemos planteado con brevedad en el apartado anterior.

Por otra parte, sin embargo, el poeta se ve acechado por una duda lacerante: "o bien la palabra dicha se queda corta o exánime para expresar la Vida del todo, o bien la vida concre-

ta no logra crecer hasta alcanzar la Palabra integral".⁶⁰ La vena metafísica que da sentido al corpus total de la obra unamuniana constituye la espina dorsal de la misma y somete los temas y motivos del poeta vasco a un proceso de interiorización y conflictividad intensísimo. Son Rubén Darío y Antonio Machado, incondicionales admiradores de la poesía de Unamuno, quienes primero apuntaron otra de sus características vertebrales, que ha sido tradicionalmente relegada por la mayoría de los intentos de aproximación crítica a la obra del poeta vasco. Nos referimos a la vertiente política que desarrolla, entendida en la concepción aristotélica del término, esto es, referida a la preocupación específica por el gobierno, por el funcionamiento del engranaje político del país.

Ya nos hemos referido en el apartado anterior a cómo la mención del compromiso unamuniano aún llega a levantar las cejas en amplios sectores de la crítica. Han sido los más recientes planteamientos de los estudios de la poética unamuniana los que han contribuido a ensanchar la brecha de los obtusos análisis anteriores y han adoptado una postura mucho más condescendiente respecto a los postulados y actitudes poético-sociales de Unamuno. Lechner resulta ser uno de los más decididos detractores del compromiso en Unamuno y si bien parte de la necesidad de remontarse a la complejísima situación de la lírica española de los años inmediatamente anteriores al conflicto bélico, para poder situar en su contexto adecuado el surgimiento de la poesía comprometida de posguerra, discute minuciosamente la autenticidad de la preocupación político/so-

⁶⁰ Ibidem, p.543.

cial en Unamuno. Cuestiona Lechner la profundidad de sus sentimientos hacia el resto de los hombres:

"En casi todos los poemas de este libro, hay ideas sobre la solidaridad humana, pero falta una auténtica convivencia espiritual del poeta con los hombres de su tiempo".⁶¹

Sería el exacerbado egotismo unamuniano, en opinión de Lechner, la traba principal que encuentra don Miguel para salir de sí mismo, para emprender la generosa tarea de buscar y recrearse en el otro, y es que Unamuno, para conocer a los demás, partió de un auto-conocimiento y una auto-exploración exhaustivos, que refrenaron el proceso de abandono consciente del yo. Así pues, el carácter peculiar de Unamuno empaparía sin remedio su obra poética, del mismo modo que marcó acusadamente su obra filosófica. Ahora bien, si Unamuno fuera tan sólo un escritor tan condicionado por las obsesiones de su propio yo, difícilmente se justificaría la adopción de su obra por parte de la conciencia poética de los autores de la posguerra. La clave estaría, y en esto coincidimos con Rafael Pérez de la Dehesa, en la tradición mesiánica que recorre la literatura española y que no ha sido objeto de un estudio riguroso:

"No conocemos ningún libro sobre el mesianismo en España, a pesar de lo sugerente del tema. Este fenómeno es común a muchas situaciones históricas. En épocas de crisis, cuando todo un pueblo se siente frustrado o fracasado y necesita un nuevo planteamiento de la validez de sus propias formas de vida, se encuentra ante gran cantidad de posibilidades complejas y muchas veces ajenas a su propio ser que le hacen sentirse perdido [...] Entonces aparece el mesianismo; vendrá el "hombre" a salvarle y a conducirlo, y así le será posible librarse de la respon-

⁶¹ LECHNER, J., El compromiso en la poesía del siglo XX. Op.cit., p.45.

sabilidad histórica pasándosela la esperado mesías [...] Aparece con frecuencia en España, donde encaja a la perfección en algunas de las actitudes vitales básicas del español, llegando a tener una enorme vigencia alrededor de la catástrofe del 98".⁶²

Creemos que el interesante enfoque que aporta la larga cita es suficiente para justificar su inclusión. No cabe duda de que Unamuno se inscribe plenamente en la tradición inaugurada por el romanticismo, que sitúa al poeta en un lugar de privilegio a la hora de captar la realidad. Encarna así una cierta función "mediúmnica" entre los dioses y los hombres; el verdadero poeta debe asumir, por tanto, su papel social y convertirse antes que nada en un poeta popular. Si a esta tradición romántica añadimos, como indica Pérez de la Dehesa, los condicionamientos socio-políticos impuestos por determinados periodos históricos, el salto hacia la postura mesiánica se realiza de forma absolutamente natural.

Unamuno viene a encarnar la figura del primer poeta consciente de su función mesiánica por lo que al ámbito de la poesía española respecta. La búsqueda de antecedentes líricos nos lleva por vía directa, hasta la producción poética de Whitman, inscrito a su vez en unas coordenadas extraliterarias muy concretas, como son la formación del espíritu de una nueva nación, el canto a la democracia -orden político supremo-, y la consagración de una nueva raza de hombres, los únicos capaces de emprender la renovación espiritual del mundo desde su raíz:

"I suggest, therefore, the possibility, should some two or three really original American poets (perhaps artists or lecturers) arise, mounting the horizon

⁶² PEREZ DE LA DEHESA, R., El pensamiento de Costa y su influencia en el 98. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966, pp.159-160.

like planets, stars of the first magnitude, that [...] would give more compaction and more moral identity, (the quality today most needed), to these States..."⁶³

La diferencia cualitativa entre la actitud de Whitman y la de Unamuno salta a la vista; el espíritu que sella ambas posturas poéticas viene a ser, sin embargo, prácticamente el mismo: el poeta es un ser privilegiado entre los hombres, se siente llamado a ayudar al pueblo a descubrir la revelación y el auténtico sentir. Pedro Cerezo Galán ha resumido perfectamente esta idea al señalar cómo el poeta vasco se erige en "conductor de su pueblo, o mejor, en su educador moral".⁶⁴ Resulta evidente que, además de la presencia poetológica de Whitman, el afán pedagógico de Unamuno es fruto de la asunción de algunos de los principios básicos de las teorías regeneracionistas y su preocupación acerca de la imperiosa necesidad de acometer una reforma profunda del estado del pueblo español, lo cual viene a reflejarse en el tufillo ligeramente pedagógico de que se ha acusado al conjunto de la obra de Unamuno. En el poeta norteamericano encontramos si no el primero, sí uno de los más rotundos ofrecimientos a la comunidad. El artista, por primera vez, deposita en el pueblo su labor, es a él a quien va dirigida y es la existencia previa de la comunidad la que justifica y da sentido a la figura del poeta:

"I take my place among you as much as among
any,
The past is the push of you, me, all,
precisely the same,
And what is yet untried and afterward is for

⁶³ WHITMAN, W., Complete Poetry and Selected Prose.
Op.cit., p.935.

⁶⁴ CEREZO GALAN, P., Op.cit., p.552.

you, me, all precisely
the same". (p.79)

La fuerza del pasado avala así al poeta, el cual actúa como sólido puente con los tiempos remotos, con los tiempos míticos, y tiende a su vez un lazo esperanzado para la comunidad a la que él pertenece. "Geográficamente" el poeta aparece siempre ubicado en el centro de su pueblo, en medio de los hombres a cuyo destino se ha consagrado:

"O you shunn'd persons, I at least do not shun
I come forthwith in your midst, I will be ^{you,} your
poet,
I will be more to you than to any of the
rest".
(p.109)

La preocupación humanista por asistir a los hermanos sufrientes es una constante a destacar también en la obra de Unamuno:

"Yo sufriré tu pena,
tu sufrirás la mía,
comunidad en el dolor, ¡hermano!" (Cancionero,
p.858)

Resulta incontestable a estas alturas el reflejo que la filiación humnizante de la poesía de Miguel de Unamuno va a encontrar entre los poetas de la posguerra española; la sacudida que origina el desgarramiento de una España cainita hará aflorar en nuestros poetas las facetas más abiertamente comprometidas con el hermano sumido en el dolor. Desde este punto de vista, el poeta vasco se presenta como un precedente inmediato, triste premonitor de la ruina moral que acecharía a España unos pocos años despues. Y es que Unamuno, en mayor medida que Whitman, aparece situado en el centro del dolor, en una vorágine donde sólo queda la palabra:

"¿Es que sé yo, pobre de mí, perdido
de la vida en el medio,
cuál sea mi palabra y cuál mi sello?
¡No, mi palabra no, que soy de ella!
Soy un verbo descarnado que no entiendo."
(Poesías sueltas, p.895)

La palabra es, para Unamuno, el refugio en el que adormece su dolor, en el que escapa de la tortura filosófica que siempre lo persiguió:

"Es voz del pueblo en cuyo seno vivo,
sus miles de almas dan una palabra
que ni pide, ni niega, ni se queja:
tan sólo canta." (Poesías sueltas, p.813)

La conexión entre este arrullamiento que busca el poeta en la voz del pueblo y el refugio espiritual en el que San Manuel Bueno se aparta de la carcoma teológica que lo devora es más que evidente. Frente a la exaltación optimista de Walt Whitman, por otra parte, que halla en el pueblo americano fuente de alegría y esperanza, encontramos en Unamuno dolor y desgarramiento. El poeta se sabe en el centro de la comunidad, del pueblo, pero su dolor y el peso de las circunstancias ajenas a él le impiden asumir el canto pseudo-épico que encarna Whitman. El lugar que ocupan es, sin embargo, el mismo.

6.1.3.5 La palabra poética: camino de salvación.

La canalización poética de la inquietud mesiánica va de la mano de una profunda preocupación por la **naturaleza del lenguaje**, por la imbricación del lenguaje con el momento de la creación primigenia o por el origen popular del lenguaje poé-

tico, como alternativa a las experiencias depuradoras y estetizantes del momento. De esta manera, la PALABRA POETICA sufre un proceso de instrumentalización y se vislumbra como un elemento de incuestionable valor público y, por tanto, poético. Betsy Erkkila ha contribuido a enriquecer enormemente las perspectivas de los análisis whitmanianos por lo que a la politización del lenguaje del poeta de Manhattan respecta:

"For Whitman, as for Barlow and Webster, the question of democratic creation -personal, political, and artistic- came to center on the question of language".⁶⁵

Walt Whitman se presenta, desde el principio, como un poeta consciente de la naturaleza de su palabra: alejado de pruritos esteticistas, de afanes formales, la palabra es un vehículo de verdad, de transformación, de poder, y el que sabe manejar la palabra debe orientarla hacia el bien común:

"I speak the pass-word primeval, I give the
sign of democracy,
By God! I will accept nothing which all cannot
have their counterpart of on the same terms." (p.383)

En cierto sentido, el poeta participa de una especie de divinidad gracias a ese mismo poder que le confieren las palabras; el objetivo supremo, esto es, la consecución de la justicia para todos no se pierde nunca de vista, sin embargo:

"Vocalism, measure, concentration,
determination, and the divine
power to speak words;
[...]
Come duly to the divine power to speak words?"
(p.383)

El arrebatado apasionado de Whitman deriva en este punto

⁶⁵ ERKKILA, B., Whitman the Political Poet, Oxford University Press, 1989, p.79.

hacia el cultivo de las facultades visionarias que han hecho famoso al poeta norteamericano: del tratamiento del lenguaje orientado hacia el bien común no hay más que un paso a la génesis de la visión como motor del acto poético:

"Speech is the twin of my vision, it is unequal
to measure itself,
It provokes me forever, it says sarcastically,
Walt you contain enough, why don't you let it
out then?"
(p.55)

En Unamuno, a esta conciencia sobre el lenguaje iniciada por el romanticismo y retomada magistralmente por Walt Whitman, se suma un sentido transcendentalista de clara ascendencia cristiana, que se vislumbra como la "la necesidad de fundar la vida en la palabra y de hacerse palabra".⁶⁶ Es precisamente el tono cristiano-romántico, o más apropiadamente aún, el desgarrado cristiano-romántico, el que confiere a su poesía un tono lírico único, de tal forma que el poeta aborda el acto de escribir "no como oficio, sino como una vocación, incluso de alcance profético-religioso".⁶⁷

En la palabra unamuniana late la semilla del acto creador, nada surge fuera de la palabra, se trata del verbo genésico entendido en el sentido bíblico. En uno de los poemas pertenecientes al libro Poesías sueltas, el titulado "¡Calla!", escribe Miguel de Unamuno:

"Hizo por la Palabra Dios al mundo,
no por la letra;
por la Palabra que en el tiempo vive,

⁶⁶ CEREZO GALAN, P., Op.cit., p.541.

⁶⁷ Ibidem, p.542.

no en el espacio".⁶⁸ (pp.919-919)

La palabra original del acto creador es la que da sentido a la vida. Esta línea interpretativa de la palabra es la que aparece a lo largo de los poemas de Cancionero en diversos momentos:

"El Verbo fue en el principio
que la hermosura fabrica;
todo en él se justifica
hasta el ripio." (p.1937)

Esta misma idea se repite poco después en el poema

"Logos":

"El Verbo fue el comienzo
no la Idea, la visión;
";Hágase!" dijo, y al lienzo
llenó de formas el son." (p.1938)

La figura del poeta, a caballo entre la labor poética y la profética, sufre asimismo un proceso de instrumentalización o cosificación: el poeta establece el contacto entre los dioses y los hombres, y como muy bien señala Cerezo Galán "el poeta es, pues, profeta, porque sintiendo la contradicción de su destino, se yergue frente a Dios y le interroga a Dios, le escudriña, le enjuicia, le somete a enquisa".⁶⁹ La función poética no puede ser, desde aquí, otra cosa que popular y social, ya que el escritor se ha dejado interperlar por el dolor que ve a su alrededor y debe afrontar su cometido público.

⁶⁸ En el rastreo de la obra en verso de Unamuno seguimos la edición de sus obras completas de Escellicer. A ella remite la numeración de las páginas.

⁶⁹ Ibidem, p.552.

6.1.3.6 La instrumentalización whitmaniana del poeta.

¿De dónde le viene a Unamuno esta asunción de la labor poética en términos proféticos? Hasta ahora, la crítica ha apuntado hacia Carlyle, Hölderlin o, remontándose aún más lejos, hasta el idealismo de Platón. Nos parece que es éste el momento, sin embargo, de recuperar la figura de Whitman e insertarla en el corpus referencial de Unamuno. Este tuvo en todo momento en su mente el legado poético/profético de Whitman, cuya presencia, insistimos, no le abandonó a lo largo de toda su vida (ya hemos visto cómo leyó al poeta americano en 1906 y cómo sus referencias son continuas a lo largo de su obra ensayística entre 1918-20), y su agudeza poética no pudo permanecer ajena o impasible ante los innovadores postulados del poeta norteamericano. Quizá la postura de Unamuno fue más pesimista, más desesperanzada o más desgarrada, y es que, como ya hemos venido repitiendo aquí, poco tenían que ver entre sí sus respectivos países y circunstancias socio-políticas. Nada más lejos de nuestra intención que pretender establecer los vínculos poéticos sobre una base anecdótica o casual, pero debemos reivindicar la cuestión de que entre Unamuno y Whitman, muchas de las preocupaciones poéticas obtienen el mismo eco a través de una sólida base ética compartida. Ambos poetas parten de una atalaya común: el poeta, como su palabra, se instrumentaliza, esto es, pasa a ser un instrumento al servicio de un ideal superior:

"¿Es que soy algo más que frágil caña
por la que sopla el viento?" (pp.525)

La palabra poética cobra su sentido pleno en cuanto que

poesía es lengua coloquial y viva".⁷⁰

Recordemos que esta idealización de la palabra se remonta a la época romántica y está directamente relacionada con la institucionalización de los valores nacionales. Así, Whitman encarna la reivindicación definitiva, dentro del panorama norteamericano, de las aspiraciones lingüísticas populares:

"Language, be it remember'd, is not an abstract construction of the learn'd, or of dictionary-makers, but is something arising out of the work, needs, ties, joys, affections, tastes, of long generations of humanity, and has its bases broad and low, close to the ground".⁷¹

En relación directa con lo anterior, Unamuno no duda en enfatizar su derecho a circunscribir su poesía al ámbito de lo cotidiano, aún más, a hacer de lo cotidiano motivo poetizable; en el prólogo al Romancero del destierro declara ardientemente:

"¿Actualidad política? La actualidad política es eternidad histórica y, por lo tanto, poesía. Y nada más actual que lo circunstancial cuando se siente la eternidad". (pp.741-742)

El escritor y pensador vasco se adelantará así a todos los planteamientos de la crítica literaria actual que han establecido los vínculos entre el poeta y la sociedad, o más globalmente, entre el arte y la sociedad, derivando después hacia postulados de índole más bien marxista. La conciencia de ser escritor en el centro de una sociedad constituye una referencia inequívocamente romántica; fue el romanticismo como mo-

⁷⁰ LAIN, Milagro, La palabra en Unamuno. Cuadernos del Instituto de Filología Andrés Bello, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1964, pp.86-87.

⁷¹ WHITMAN, W., Complete Poetry and Selected Prose, Op.cit., p.1166.

vimiento artístico total el que en primer lugar descubrió la función del artista en la sociedad y el que antes lo enfatizó, desmarcándolo de otro tipo de actividades productivas. Unamuno experimentará esta toma de postura de forma agónica y dolorosa, ya que el extrañamiento intrínseco e inseparable del vaciamiento lingüístico no puede separarse, como ya hemos señalado antes, del vaciamiento sufrido por el yo. Ni que decir tiene que, por otro lado, la atención prestada a la realidad contemporánea, al devenir diario de la Historia, constituirá uno de los aspectos fundamentales de la poesía española a partir del conflicto bélico civil, pero Unamuno supone un punto de referencia esencial en este sentido ya que su preocupación por la demencial situación de España acompaña constantemente, dentro de su obra, a otras cuestiones de índole más filosófica o metafísica. El panorama poético de la posguerra aspira a instaurar en España un régimen igualitario que garantice la **LIBERTAD** del individuo, y esta aspiración de libertad a través de la palabra se halla claramente perfilada en Unamuno, cuyo peso entre los referentes líricos de la posguerra no debe seguir siendo negado frente a la presencia asimismo incuestionable de Machado. La profunda reflexión de Unamuno contribuye a crear, sin embargo, un marco perfectamente establecido, de tal manera que muchas de las reivindicaciones de la poesía posterior parecen calcadas de sus propios planteamientos:

"la palabra, la conciencia, la fuerza, es la libertad. Y la libertad es la suprema autoridad, - auctoritas- la que nos la aumenta". (p.1052)

Su poesía se hace eco asimismo de esta necesidad de trabajar por la patria y por sus hermanos los hombres, hermanos

en el sufrimiento o la alienación:

"llámame al despuntar de la mañana,
pues he de trabajar para que vivas
libre y honrada". (p.822)

No podemos dejar de lado, además, que Unamuno inaugura otro de los caminos de la expresión poética que más firmemente arraigará en la poesía de posguerra. Nos referimos a la poesía del GRITO. En el Romancero del destierro podemos leer poemas tan incontestables como éste:

"esta boca de Dios con que he maldito
bendiciendo a mi patria envilecida,
esta boca en que Dios me puso el grito
que ha sido toda el alma de mi vida."

Carlos Paris ha visto en la poesía del grito de Unamuno el "testimonio de nuestros más hondos problemas", la protesta rotunda del hombre ante la amenaza de aniquilación sin sentido, ante el aplastamiento de la justicia.⁷² Resulta difícil sostener desde este punto de vista que en las afirmaciones líricas de Unamuno hay tan sólo egotismo o exaltación enfermiza de las circunstancias del yo. Es cierto que la arrebatada personalidad del escritor vasco condiciona toda su obra y todo su pensamiento, pero también es cierto que recoge toda la tradición más puramente romántica e inscribe en ella las peculiaridades de su propia voz. Las cuestiones que hemos analizado hasta ahora en este apartado, la instrumentalización del poeta y de su voz, la preocupación por hallar y recuperar la vena auténticamente popular del lenguaje, la auto-conciencia de la labor poética como mesianismo o profetismo... se remontan, sin duda, al giro que la edad moderna, a través del romanticismo

⁷² PARIS, C., Unamuno. Estructura de su mundo intelectual. Anthropos, Barcelona, 1989, p.32.

literario, imprime a los mundos poéticos, pero Unamuno encuentra la vena lírica de la acomodación de lo cotidiano, de lo histórico, y la introduce por derecho en el espacio de lo tradicionalmente reservado a cuestiones mucho más depuradas y estilizadas. La autenticidad y originalidad de la palabra unamuniana cobra aún mayor sentido si nos atenemos a la comparación de su obra con las constantes cultivadas desde el modernismo, su coetáneo. Los profundos problemas de España que Unamuno supo traducir a su sólido lenguaje poético corresponden perfectamente a las necesidades que el poeta de la posguerra española deberá cubrir, y desde esta perspectiva la rotundidad de Unamuno es un punto de partida inexcusable.

Queremos enfatizar de nuevo la riqueza de vínculos poéticos a establecer entre Whitman y Unamuno, y es que la obra en verso del poeta norteamericano encaja magníficamente en el horizonte de expectativas intra y extraliterario de la España del momento. Walt Whitman recrea el sentir épico que Norteamérica necesitaba en esos momentos. Unamuno, desde unas circunstancias personales y sociales muy diferentes (y mucho más desgarradas) se enfrenta abiertamente a la degeneración que asola su país. Ya planteábamos en el capítulo dedicado a Whitman cómo éste, al final de sus días, vivió el desencanto que le produjo descubrir el discurrir de América por unos cauces bien distintos a los que él había imaginado. De igual manera, la generación del 98 y Unamuno especialmente, no supieron o no pudieron enfrentarse activamente a la resolución de la complejísima problemática del país e hicieron de la misma una cuestión esencialmente espiritual, que alcanzó diversos grados de

desolación y amargura.

Coincidimos con la teoría de Guillermo Carnero respecto al papel primordial jugado por Unamuno a la hora de configurar los mundos líricos de la poesía social de la posguerra en España. Nos parece excesivo sugerir que la posguerra no aportó nada original a la lírica española, pero queremos enfatizar que la figura de Unamuno no puede ser relegada si se quieren analizar globalmente lo panoramas poéticos posteriores a la guerra. Así, la presencia de Whitman ha sido sugerida y recordada hasta la saciedad por la crítica especializada, pero nadie ha tratado de cifrar los canales de la recepción del mismo en España. A estas alturas de nuestro estudio podemos afirmar que Miguel de Unamuno constituye una vía de acceso directísimo de la poesía de Whitman a la poesía española posterior. El descubrimiento de la obra del poeta norteamericano pasa igualmente por la recuperación de la injustamente relegada poesía unamuniana. Siempre se podrá alegar, en contra de los replanteamientos aquí propuestos, que la revisión de la obra de Unamuno en clave whitmaniana afectaría a una porción mínima en el corpus total de la misma, a lo largo de la cual incurrió en innumerables contradicciones. Sea como fuere, Unamuno sembró la semilla que fructificó en muchas de las constantes líricas posteriores a él, y resulta evidente que en la configuración de sus claves poetológicas la lectura de la obra de Whitman no cayó en saco roto. En el estudio y análisis de la recepción del poeta norteamericano, Miguel de Unamuno constituye un punto de referencia a todas luces insoslayable.

6.1.3.7 El popularismo unamuniano.

La crítica ha mirado tradicionalmente hacia la obra poética del escritor sevillano Antonio Machado a la hora de establecer la "nómina" de pioneros entre los cultivadores de la poesía social y, por supuesto, popular. Hay que recuperar, sin embargo, la postura de Unamuno del olvido al que ha sido relegada desde este punto de vista y reconsiderar sus postulados poéticos a la luz de la admiración por la poesía popular que, de forma simultánea e inmediatamente anterior a él, se estaba originando en España. La atención prestada al peso de la tendencia popularizante en el corpus poético unamuniano es sugerido de forma superficial en los estudios de Gustav Siebenmann, al que nos referiremos más adelante, y de Biruté Cipliauskaitė, quien lo justifica más desde una perspectiva filosófica que poética.⁷³ A la hora de centrar el concepto de poesía popular o lírica popularista, compartimos la definición aportada por el propio Gustav Siebenmann:

"1.El poeta no escoge el estilo de que hablamos para que el "pueblo" lo lea -la lírica no necesita dirigirse a nadie- sino porque aquél encuentra en la poesía popular que le parece adecuado para expresar lo que él siente.2. Bajo poesía popular entendemos la ya descrita poesía de tipo tradicional y no aplicamos el popularismo a todas sus variedades, sino sólo a lo específicamente lírico".⁷⁴

Vamos a prescindir en este estudio del análisis de cuestiones de índole más específicamente vinculada o vinculable a la ideología socio-política del escritor bilbaino, excepto

⁷³ CIPLIAUSKAITE, B., Op.Cit., p.123 y ss.

⁷⁴ SIEBENMANN, G., Los estilos poéticos en España desde 1900, Gredos, Madrid, 1973, p.119.

cuando sea absolutamente imprescindible para cubrir nuestros objetivos. Nos referimos con esto, por ejemplo, a los ensayos de Unamuno en torno al cultivo de la **demótica**, por ejemplo. Antes de abordar los problemas de orden poetológico, no podemos olvidar la cuestión palpitante que surge aplicada a esta época, respecto a la vertebración equilibrada y justa de **tradición y progreso**. Por una parte, Unamuno no puede concebir la total plenitud del individuo si no es a partir de su dimensión social, del "ser" en sí mismo y para sí mismo tiene que pasar a "serse" en los demás. Esta dimensión social del ser se alcanza de forma plena, en rotundidad, en el ambiente propiciado por la ciudad:

"Los valores culturales, las artes, las ciencias, las industrias, el derecho, la religión misma, son valores elaborados en las ciudades por los ciudadanos [...]. El espíritu nace en las ciudades".⁷⁵

Son estas palabras de Unamuno el punto de partida para J. M^a Sánchez Ruiz al establecer que "la sociedad es la condición imprescindible para que pueda surgir la conciencia",⁷⁶ lo cual explicaría asimismo que Unamuno hable, en muchos de sus ensayos, con una mezcla de la melancolía y resignación, sobre la evolución sufrida por su propia ciudad, Bilbao, cuyo desarrollo experimenta los cambios del mismo modo que podría hacerlo un ser humano. La vastísima producción ensayística de Unamuno aporta por otra parte, toda una serie de datos que permiten llegar a conclusiones prácticamente opuestas respecto a los

⁷⁵ UNAMUNO, M., O.C., Tomo VII, p.967.

⁷⁶ SANCHEZ RUIZ, J.M^a, "Dimensión mundanal y social del ser según Unamuno", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, vol.XII (1962), pp.30-74, p.52.

estragos que acompañan al desarrollo industrial y económico: se queja de los resultados de la aplicación del liberalismo económico en la estructura agraria del País Vasco y proclama con insistencia la necesidad de volver a buscar los referentes vitales en el espíritu originario que el pueblo atesora y mantiene vivo. Lily Litvak ha encontrado en el amor de don Miguel por el folklore y en la importancia que otorga al contacto con la naturaleza, las consecuencias lógicas de "una preocupación por la desaparición de formas de vida típicamente rurales".⁷⁷ Se perfila ya desde esta temprana época la relevancia que la oposición campo/ciudad va a tener en relación a la temática cainita, ya que en una sociedad eminentemente rural como era la España de aquel momento, la oposición se vive como fractura. Sea como fuere, el caso es que Unamuno no permaneció ajeno a las vicisitudes del pueblo español y resultaría interesante revisar en profundidad su afición por la literatura popular y por lo que se podría calificar de manifestaciones más "cultas" de la misma. Y es que Unamuno, generosísimo lector, no descuidó la atención a la poesía posromántica que se cultivaba en aquellos momentos en España, y a la cual la crítica ha prestado bastante poca atención hasta ahora.

La producción poética en torno a la década de los cincuenta en el siglo XIX gira alrededor de tres ejes fundamentales:

- 1) por una parte, perduraban aún los últimos coletazos de lo que en España se denominó romanticismo y cuya exis-

⁷⁷ LITVAK, Lily, Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Taurus, Madrid, 1980, p.118.

tencia real ha sido cuestionada hasta la saciedad.

- 2) la irrupción renovadora de Campoamor que, a la larga, resultó un fracaso.
- 3) progresiva solidificación de la influencia poética alemana (lieder...), que entronca con la poesía tradicional española.⁷⁸

⁷⁸ Historia de la literatura española. Tomo V, Ariel, Barcelona, pp.96-97. Hay que hacer constar que la tradición española se canaliza en la obra de Ruiz Aguilera, Vicente W. Querol o Federico Balart, por citar tan sólo unos pocos. Querol vino a demostrar una delicada sensibillidad hacia la vida doméstica, la cual no pasó desapercibida para Unamuno, que vio en él a un poeta sincero y profundo, lejos del apasionado y hueco desgarró característico de la época romántica. Tal y como Cernuda apuntó con la agudeza que le caracterizaba, es la vertiente doméstica y hogareña uno de los campos temáticos más firmemente asentados en el corpus poético de don Miguel. No sólo encontramos en la obra de Querol el canto humanísimo a la vida familiar, sino que, además, se trasluce el peso de la formación clásica en su concepción de la "dignidad de la poesía y [...] sagrada misión del poeta de transmitir, de generación en generación, el espíritu del pasado y de mantener vivos los ideales y esperanzas para el futuro." (Historia de la literatura española. Op.cit., p.103.)

Unamuno se refirió abiertamente a Querol en sus ensayos en prosa. Así, en "Releyendo las Rimas de Bécquer" don Miguel se refiere a sí mismo en clave secreta al anunciar la publicación inmediata de su obra Teresa, y seña la cómo el anónimo manuscrito le ha sido remitido acompañado de unos versos de Querol (O.C., tomo VIII, pp.505-508). Este ensayito constituye asimismo un punto de referencia interesante al vincular el propio autor su libro más netamente romántico con la tradición becqueriana y premodernista. Es precisamente en Teresa donde Unamuno habla abiertamente de Whitman (en el prólogo), donde muestra su admiración por Bécquer y donde recupera la lectura humanizante del poeta sevillano, adelantándose a la futura reconsideración que efectuará, desde el neopopularismo, la generación del 27. No es ésta la única oportunidad que Unamuno aprovecha para demostrar su admiración por Querol, y en el ensayo titulado "La contemplación vegetativa" se refiere a él en los siguientes términos: "Querol, dulcísimo poeta del hogar paterno" (O.C., tomo III, pp.1190-1193). El tono general es abiertamente laudatorio y destaca la admiración de Unamuno por la delicada sensibilidad de Querol a la hora de captar la vida del hogar.

Otro de los referentes habitualmente olvidados es **Antonio de Trueba**, de quien Unamuno fue sincero admirador en sus años jóvenes: es fácil imaginar que esta admiración imprimiera un sello específico en la obra poética de Unamuno. Trueba aportó

Junto al caldo de cultivo que proporcionan algunas de las manifestaciones poéticas del siglo XIX, hay que tener en cuenta la importancia que tuvo en su momento la irrupción de las composiciones líricas alemanas en el panorama español. El estudio de las mismas ha sido realizado con afición por lo que a la poesía de Bécquer respecta, especialmente a la hora de tipificar y caracterizar la presencia de Heine en este último.

un conocimiento profundo de la tradición popular española, que él contribuyó a enriquecer con sus romances, los cuales el pueblo no tardó en retomar y adaptar como propios.

De todo lo anterior se desprende por tanto que la rica tradición poética española aporta a la obra unamuniana al menos una sensibilidad especial ante el ambiente familiar y una marcada inclinación hacia las formas populares a la hora de encarar su quehacer poético. No hay que olvidar además, que ya en esos años empieza a brotar lo que luego tomaría cuerpo definitivo en la poesía social. Donald Shaw define perfectamente la toma de conciencia social que se filtra de la obra de **Antonio Arnao**. Las preocupaciones sociales empiezan a definirse con gran nitidez ya desde esta temprana época y un espíritu tan inquieto y agudo como el de Unamuno no permaneció ajeno a las nuevas realidades que empezaban a encontrar su hueco en las manifestaciones artísticas (SHAW, D., Historia de la literatura española, Op.Cit., p.101). La poesía unamuniana cuenta por tanto con una solidísima base en las producciones literarias inmediatamente anteriores, que vienen a conformar, a grandes rasgos, el tono general de su lírica. Queremos enfatizar con esto los antecedentes españoles de la misma, y remarcar una vez más la idoneidad de los planteamientos poetológicos whitmanianos en el marco general de la poesía española en el que se sitúa Unamuno. A diferencia de Whitman, que emprende una labor casi en solitario, en medio de un desierto casi absoluto de tradiciones previas, Unamuno participa de toda una corriente de la lírica española. Su hablar para el pueblo, para ser entendido, participa de la misma postura que la poesía de Whitman, pero sus puntos de referencia son claramente diversos: la lectura del poeta norteamericano ayudó a consolidar y corroborar toda una serie de inquietudes y modos poéticos que preocupaban al escritor bilbaino, pero las raíces primeras de esa preocupación se hundían en los fértiles resultados de la tradición lírica española. No podemos comparar, por otra parte, la genialidad de la obra y personalidad de Miguel de Unamuno con la chatura de muchos de los poetas más arriba mencionados, sin concluir que precisamente este genio innato le llevó a la elaboración de una de las producciones líricas más apabullantes y originales de nuestro siglo.

El viraje hacia lo alemán se acusó a través de muy diversos mundos poéticos, así, por ejemplo, ya Trueba supo percibir la intencionalidad popularizante que de allí emanaba. Han sido los estudios de J. P. Díaz en torno a Bécquer los que han enfatizado decisivamente la importancia de la irrupción de la cultura alemana en nuestro país. Parece que el poeta sevillano había percibido el aunamiento de la corriente popular española con la alemana en la obra de Dacarrete. No es éste, sin embargo, el momento de revisar las circunstancias que rodearon la aparición y consolidación de la cultura germana en España, en especial de su manifestación literaria, y remitimos al estudio concretizante de la misma a la obra de Díaz:

"Lo alemán y lo andaluz, la balada y el cantar, el lied y la soleá son las dos ricas vertientes que se aúnan en el hondo caudal becqueriano".⁷⁹

A pesar de la incuestionable importancia que cobran las letras germánicas en España en la época que nos ocupa, no todos los estudiosos han cifrado en ella la clave que explique la distancia cubierta entre la poesía popular española y su conexión con los canales más cultos. En este sentido, la aportación de Mario Penna resulta muy esclarecedora:

"...está fuera de duda que, en el plano literario, en aquellos años el ambiente literario español acusó una orientación muy marcada hacia lo alemán, pero no es oportuno por esto atribuir a lo alemán sentimientos e ideas comunes a todas las literaturas de Europa".⁸⁰

⁷⁹ DIAZ, J.P., Gustavo Adolfo Bécquer (Vida y obra), Gredos, Madrid,

⁸⁰ PENNA, Mario, "Las Rimas de Bécquer y la poesía popular", Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer, Centro Superior Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1972, p.190.

Forcemos este planteamiento un poco más: efectivamente, en toda Europa se vive un clima de apreciación y redescubrimiento de lo popular y tradicional, que se traduce en la traslación de las formas populares a los circuitos reservados hasta entonces a la poesía considerada "cultura" o artística. Tenemos que remontarnos hasta el movimiento romántico para dar con la fuente propiciadora de semejante giro. El romanticismo acomete la ímproba tarea de recuperar el espíritu más auténtico y exclusivo de cada identidad nacional. La génesis de los nacionalismos, de diferente grado y manifestación, es hija directa y primogénita de esta nueva mentalidad y actitud románticas. No es de extrañar, por tanto, que las literaturas de todos los países europeos volvieran la vista hacia las manifestaciones populares acogidas en el seno de la tradición y mimadas por el pueblo -este fenómeno resultó ser más intenso y virulento en aquellos países que con más frenesí asumieron lo que puede denominarse auténtica revolución romántica-.

La situación de España a este respecto resultó ser un tanto peculiar, ya que la existencia o no del romanticismo en nuestro país es, todavía hoy en día, objeto de polémica entre la crítica especializada. Así, aunque la lírica tradicional se cultivara entre nosotros de forma variada y riquísima, su valoración como fenómeno cultural de entidad y categoría definidas no tuvo éxito hasta que irrumpió la vuelta al folklore autóctono de la mano de las composiciones líricas alemanas. Tiene razón Penna al afirmar que el camino de regreso a lo popular no es monopolio de la literatura alemana, pero fue la llegada de ésta a España la que abrió los ojos de las mentes más

agudas del momento. De aquí a que la poesía popular constituyera un foco de irradiación de aire fresco en el enrarecido panorama poético español no hay más que un paso. La poesía de Bécquer, por ejemplo, no sería lo que es si no hubiera partido de los presupuestos indispensables aportados por la lírica popular. El tono lírico conseguido por el poeta sevillano lo sitúa en las más altas cimas del sentimiento íntimamente vivido (para muchos lectores su obra constituye todavía la expresión más clara e inequívoca de lo que es y define a la poesía). Sus logros no pasaron desapercibidos para la lírica posterior y, si bien ya hemos apuntado el cálido homenaje que Unamuno le brinda, no podemos dejar de lado el peso de su poesía en la configuración general del resurgimiento del sentir neopopularista y neorromántico que recuperará parte de los miembros de la generación del 27.

En otro orden de cosas, ya hemos estudiado la relación que vincula al romanticismo norteamericano (y a Whitman como cultivador tardío y a su vez superador del mismo) con la tradición romántica europea, en especial la alemana. Así pues, el surgimiento de la profunda reivindicación nacionalista que empapa la idiosincrasia norteamericana, y que llega impositivamente hasta nuestros días de las formas más diversas, tiene su origen en un fenómeno común a la cultura occidental tomada en su conjunto. El romanticismo americano es hijo del romanticismo europeo, léase alemán, al cual enriquece con las características personales que impone la propia formación de un país y una cultura condicionados por unas circunstancias muy específicas. Walt Whitman, orgulloso y plenamente consciente de su

nacionalidad, se erige en el bardo norteamericano por excelencia; reivindica, además, la necesidad de retomar, como base de la literatura nacional, las particularidades aportadas por cada grupo étnico o migratorio. El "melting-pot" se contempla como una fuente de inspiración interminable para la literatura que ha de surgir: de entre tantas razas, religiones, culturas e idiosincrasias, surge la oportunidad de extraer una literatura nueva y particularísima. Walt Whitman percibe además la importancia de emprender la recuperación de la cultura tradicional, proyección de un pasado propio, que cada pueblo o etnia trae consigo:

"One part of the national American literature's task is (and it is not an easy one) to treat the old hereditaments, legends, poems, theologies, and even customs, with fitting respect and toleration".⁸¹

Whitman roza muchas veces la extrema presunción, fruto y, a la vez, causa del nacionalismo americano, que le lleva a rechazar la morbilidad de la literatura de la antigüedad ("the Old"), encallada en Europa e incapaz de aportar la fuerza y la ilusión para crear un futuro brillante. Para Whitman, hace falta contar con un pasado, precisamente para poder contar ese pasado, pero "America, in as high a strain as ever, is to sing them all as they are and are to be".⁸²

Las palabras del poeta norteamericano vienen a corroborar, desde otro frente lírico, la apreciación de Mario Penna respecto a la extensión de lo popular como punto de partida irrenunciable en el establecimiento de la nueva lírica. Pro-

⁸¹ WHITMAN, W., Complete Poetry and Selected Prose, Op.cit., p.1263.

⁸² Ibidem, p.1263.

ponemos que es de esta forma asimismo como Miguel de Unamuno toma conciencia del giro que la poesía debe dar, o ya está dando, hacia postulados apoyados por y en la tradición popular. A las lecturas de su juventud, inclinadas hacia los autores que estaban recogiendo el eco de lo popular, se añaden las lecturas de filosofía romántica (a través, por supuesto, de los más brillantes filósofos alemanes) y, ya en época más tardía, la obra de Whitman vino a corroborar que los nuevos aires poéticos no corrían lejos de la órbita del pueblo.

¿Es Unamuno un poeta "antiguo" o "moderno"? La búsqueda y asignación de etiquetas constituye una especie de deporte entre las filas de los críticos, etiquetas que en no pocas ocasiones han contribuido a empobrecer las vías de acercamiento interpretativo hacia el fenómeno literario. Unamuno, al igual que Machado, es un poeta esencialmente "antiguo" (si es que de esencialmente "antiguo" o "moderno" se puede calificar a un artista), su apreciación rotunda de las manifestaciones literarias populares, el rechazo de la hueca sofisticación que ve en los esfuerzos estetizantes de muchos poetas contemporáneos y la no adscripción a alguno de los canales formales de esa poesía formalmente exquisita, lo sitúan indiscutiblemente en las apretadas filas de los poetas antiguos. Pero su genialidad, el inconfundible duende polemizante que le caracteriza, y la agudeza a la hora de discriminar lo verdadero transcendental de lo que simplemente constituye una moda más al uso de los tiempos, le lleva a ocupar, con Machado, una posición privilegiada en la conformación de la personalidad de la poesía del siglo XX en España.

El inseparable egotismo unamuniano tiñe su poesía de un tono profético del cual la poesía popular carece. De entre los múltiples enfoques susceptibles de ser adoptados al afrontar el análisis de la poesía de Unamuno, el papel jugado por la poesía popular, el eco que en la misma encuentra el folclorismo romántico filtrado a través de la propia tradición española, resulta una postura crítica valiosísima y muy poco explorada. Se impone, por tanto, una recuperación de la poesía de Miguel de unamuno como germen de la futura reacción neopopularista que bañará las costas de la poesía española. Sirvan unas palabras del propio Unamuno para poner el broche final:

"Ven mi lengua castellana,
y con mi lengua te meja
que así mi entrañada queja
no será una queja vana.

Habla por mí en el oído
de nuestro pueblo, pues sé
que es deuda con nuestra fe
rescatarla del olvido" (Cancionero, p.1392)

6.2 Unamuno y Whitman: hablemos de una deuda.

Recorrer con rapidez y urgencia el vasto panorama de la obra poética unamuniana, es una tarea no exenta de obvios pero no por ello menos peligrosos o imperdonables lapsus. Debemos aclarar que este esfuerzo compilador adolece de múltiples aspectos que han quedado en el tintero, pero no era éste el momento de acometer una revisión profunda, sistemática y exhaustiva de los planteamientos realizados hasta la fecha en torno

a la obra poética de Unamuno. Por otra parte, el contexto socio-político y cultural que le tocó vivir es uno de los más complejos y caóticos de los muchos que ha vivido la cultura española, a lo cual se sumaba el ambiente propiciado por el clima del cambio de siglo.

Por lo que a la personalidad de Unamuno respecta, ya se han manejado hasta la saciedad los tópicos acerca de su complejo y difícil carácter. Resulta innegable, sin embargo, que nos encontramos ante una de las personalidades más ricas y fascinantes que ha visto nacer la cultura española. Problematicado hasta la agonía por los abismos de la fe y el descreimiento, Unamuno nos dejó una valiosa obra poética hasta hace muy poco infravalorada, donde ese desgarramiento del hombre que se sabe y se sufre hombre viene a ser una constante axial. Desde el punto de vista filosófico, el escritor vasco pertenece a toda una línea de pensamiento idealista que deviene, ya en él, cuasi-existencialista. El grito de Unamuno es el de un hombre que se moja en la vida cotidiana, su llamada desde la literatura es una llamada a la vida, una puerta abierta de par en par a la misma. Si a esto añadimos la preocupación por el modo o modos expresivos, por encontrar en el lenguaje sencillo el vehículo ideal para canalizar sus profundas inquietudes metafísicas, por atenerse a un estilo llano y accesible, como es el estilo que el pueblo atesora y mantiene vivo, no resulta difícil dar el salto hasta las constantes que marcan la poesía de la posguerra española. No hemos procedido a sistematizar en este estudio brevísimo cuestiones tan elementales como la elección de un vocabulario asequible, la recuperación de tér-

minos populares y su consiguiente estilización poética, la búsqueda de imágenes y símbolos fácilmente reconocibles... que no dicen de la incapacidad creativa de Unamuno, sino de su voluntaria austeridad, que muchos no han dudado en calificar de dureza de oído. Lo que ocurre es que en Unamuno, como en Whitman, lo que prevalece es el afán comunicativo por encima de lucimientos formales, pesa más en su poesía el fondo que la forma, y esta actitud marcadamente antiesteticista hace de él un hombre polémico en el ambiente literario de su tiempo, donde las adquisiciones estéticas del fenómeno modernista dominan los círculos artísticos de nuestro país.

Respecto a la relación empírica de Unamuno y Whitman, hemos aportado los datos suficientes para demostrar que, en efecto, el escritor vasco leyó al poeta norteamericano, y que de las referencias que en su obra le dedica no se desprende otra cosa que admiración y respeto por los planteamientos formales y poetológicos de Walt Whitman. Ya Gay W. Allen puso de manifiesto que la generación de Unamuno conoció la obra del poeta norteamericano, pero, en realidad, "Whitman was more talked than read".⁸³ Sin pretender incluir en nuestro estudio el rastro exhaustivo de la posible relación de Whitman con todos y cada uno de los miembros de la generación del 98, lo que resulta innegable es el conocimiento directo de Unamuno a través del libro facilitado por el profesor visitante. De la declaración de Allen se desprende una apreciación interesante, y ésta es que de Whitman se hablaba en esta época de forma in-

⁸³ ALLEN, Gay W., Walt Whitman Handbook. Chicago, 1946, p. 531.

sistente en nuestro ambiente literario. Fue sin duda Miguel de Unamuno quien mejor supo o quiso hacerse eco de las actitudes adelantadas por el poeta norteamericano; actitudes que venían a encajar perfectamente en la concepción previa de lo que en opinión de Unamuno debería ser la poesía. Dos son los trabajos clásicos que la crítica americana ha aportado en torno a la relación de Whitman y Unamuno. Se trata de dos artículos bastante antiguos: el de Claire PAXTON, "Unamuno's Indebtedness to Whitman",⁸⁴ y el de Debra HARPER, "Whitman and Unamuno: Language for Immortality".⁸⁵ El segundo viene a ser más completo y superador, aunque los dos se hacen eco de una cuestión importantísima: ponen de manifiesto la obsesión de Unamuno y Whitman por la inmortalidad. En efecto, el poeta vasco vivió de forma muy conflictiva el reto ineludible de la muerte, que hizo temblar todo su sistema filosófico y religioso. Poco tiene que ver, sin embargo, la solución de cada uno de los poetas a la amenaza de la muerte: allí donde Unamuno se muestra desgarrado, agónico, sufriente, Whitman aparece como un hombre poderoso, equilibrado por el poder que le otorga su estrecho contacto con la naturaleza. Ya hemos aludido aquí a las diferencias insalvables que separan las circunstancias personales, sociales y políticas de ambos. Prevalece en ellos la autoconciencia de su función social como poetas que deben entregarse al pueblo, a la historia; el poeta se piensa siempre en prime-

⁸⁴ PAXTON, Claire, "Unamuno's Indebtedness to Whitman", Walt Whitman Review. 9, nº1 (march 1963), pp.16-19.

⁸⁵ HARPER, Debra, "Whitman and Unamuno: Language for Immortality", Walt Whitman Review. 25, nº2 (June 1979), pp.66-72.

ra persona, es el yo por antonomasia, y este yo nunca abandona la obra poética de Whitman ni la de Unamuno. Parten los dos de la seguridad de su proyección hacia el futuro: "Whitman and Unamuno plant their seeds of thought in the present by attempting to leave ideas behind which will stir humanity of the future to life".⁸⁶ Es en este futuro donde los poetas encuentran solución y consuelo a la muerte inminente, y esto es así porque el futuro es depositario de su voz, de su mensaje poético. Pero lo que resulta realmente curioso es que el tiempo dio la razón a los poetas, y si bien ambos tuvieron que luchar con el ostracismo al que su obra fue sometida en la época que les tocó vivir, el tiempo vino a darles la razón: sus ideas sobre el lenguaje, sobre la función del poeta, la visión de un futuro diferente, la exigencia del "compromiso" con el hombre desde su condición de hombres... son constantes que cuajarán definitivamente tras la muerte de ambos. Así, Whitman ha sido definido como "padre de la poesía moderna", pero Unamuno debe ser recuperado, de una vez por todas, como padre espiritual (y formal) de la poesía española de posguerra. Miguel de Unamuno buscó desesperadamente la luz, acaso una chispa, de inmortalidad; concibió su obra literaria como una recreación, un alargamiento infinito de las posibilidades de su yo finito, pero vivió el conflicto de su finitud en el marco impuesto por la sociedad y no permaneció ajeno a la situación de su país. La poesía del grito que inaugura la obra unamuniana alcanzará sus mejores frutos en los sonetos estremecedores de Blas de Otero, por ejemplo. Unamunianos son asimismo la vivencia o la consta-

⁸⁶ HARPER, D., Op.cit., p.69.

tación de una España cainita, que se desbordará en el conflicto bélico, así como la fe en la palabra salvífica del poeta.

Si intentáramos reconstruir una línea de poesía mesiánica en el contexto lírico español, la voz de Unamuno debería ocupar no sólo un lugar privilegiado, sino quizá el primer lugar. La fuerza impositiva de su doliente yo no sólo no resta humanidad a su producción poética sino que, lo que es más importante, le confiere una personalidad única, indiscutible e irrepetible, dentro de toda una línea de derivación filosófica de corte vitalista. Desde nuestro punto de vista y tras todo lo apuntado hasta ahora, queremos insistir en el hecho indudable de que la lectura de Leaves of Grass no cayó en saco roto, que la resonancia de la voz poética de Whitman es rastreable a lo largo de toda la larga producción poética de Miguel de Unamuno, que el poeta vasco ayudó a la consolidación definitiva de un aspecto esencial del bardo norteamericano: su faceta humanizante, su preocupación por la naturaleza profunda del ser humano, su nueva concepción de la literatura como base de una sociedad del futuro, de una saga de hombres cada vez más cercanos a sí mismos y, de ahí, más cercanos a los demás. La poesía de Whitman, como impecablemente ha puesto de manifiesto la polémica última obra de la profesora Betsy Erkkila, Walt Whitman. The Political Poet,¹⁷ no es otra cosa que una manifestación plena de radicalidad política, de enfrentamiento abierto con los cánones impuestos desde la puritana sociedad norteamericana. Así también la obra en verso de Unamuno, junto con la

¹⁷ ERKKILA, Betsy, Walt Whitman. The Political Poet, Oxford University Press, 1989.

de Machado, vienen a ser dos ejemplos sublimes de poesía cívico-política, más decantadamente política en Unamuno que en Machado."

La relación entre Unamuno y Whitman es algo más que una mera aproximación intuitiva. Unamuno leyó a Whitman y coincidió con él en los aspectos más básicos de sus presupuestos poéticos, presupuestos que el poeta bilbaino dejaría como puntos de referencia esenciales para los poetas de la posguerra española.

¿Podría decirse que la lectura de Whitman marcó una huella tan honda en Unamuno como para imprimir un giro importante en su obra poética? Del estudio realizado sobre la misma, no podemos afirmar que fuera motivo de un cambio "sustancial", y puesto que de sustancias se trata, qué duda cabe que el sistema filosófico de Unamuno, de una originalidad y radicalidad absolutas, estaba constituido en torno a unas obsesiones axiales que difícilmente se verían alteradas en edad avanzada. No se puede decir, por tanto, que en Miguel de Unamuno haya un antes y un después respecto a la irrupción de Whitman en su horizonte de referencias; lo que sí hay, y ya lo hemos venido apuntando a lo largo del capítulo, es una confrontación de planteamientos poéticos que permite a Unamuno corroborar toda una serie de posturas propias que, en su momento, estaban relegadas a un segundo plano dado que no entroncaban con las aspiraciones formales que estaban transformando el plano externo de la poesía hispánica. Unamuno leerá a Whitman en clave hu-

¹⁸ AULLON DE HARO, P., La poesía en el siglo XX (Hasta 1939), Taurus, Madrid, 1989, p.270.

manizada en una línea bien diferente de otros acercamientos, más esteticistas, que se estaban realizando desde diversos ambientes europeos, de tal manera que consagra la figura de un poeta mesías, de un poeta entregado a la causa de un pueblo, que llegará así a la poesía española de la posguerra.

7

**Futurismo: concreción modernólatra
de Whitman.**

7.0 Notas metodológicas.

En la estructura del estudio que encauzamos aquí hacia la reconstrucción de la historia del efecto de la obra de Whitman en España, la irrupción de las vanguardias constituye un apartado de obligada parada y reflexión. El momento vanguardista es la máxima expresión de lo que Octavio Paz llamó en su día **"tradición de la ruptura"**: con las vanguardias se instala en el arte el rechazo frontal de lo hasta entonces institucionalizadamente bello o artístico, quiere esto decir que el momento vanguardista es el momento antimimético por antonomasia, que la ironía, el juego, lo onírico y las fuerzas del subconsciente ocupan un lugar privilegiado en la gestación del objeto artístico. En el movimiento vanguardista el binomio arte/vida cobra una importancia equiparable tan sólo a la que obtuvo con el romanticismo.

En el presente capítulo tendremos ocasión de analizar con detenimiento los principales avatares del movimiento vanguardista; ahora queremos insistir únicamente en un aspecto más: las vanguardias clausuran la modernidad, cierran la puerta al vasto periodo inaugurado por el romanticismo, de ahí que su análisis resulte insoslayable a la hora de cifrar la evolución del pensamiento filosófico y artístico del siglo XX, tanto en su dimensión retrospectiva como en su dimensión prospectiva. En esta etapa de la historia del arte asistimos a la génesis de las ideas que darán cuerpo a movimientos posteriores, ya sea por negación o afirmación de las mismas; así, por ejemplo, el compromiso literario se consagra a través de la vena polí-

tica del surrealismo, abriendo una línea poética de una radicalidad inédita hasta ese momento.

¿Cómo se presenta, en el marco general europeo, la vanguardia española? No es nuestro objetivo central tomar la temperatura a las manifestaciones poéticas de la vanguardia en España. Sin embargo, no podemos obviar el interesante papel jugado por nuestros artistas, los cuales, prescindiendo de la carga teórica, del cultivo sistemático de la polémica dialéctica que se vio nacer entre los artistas e intelectuales de otros ámbitos, se inclinaron decididamente por la producción artística en sí misma y alcanzaron altísimas cotas de originalidad y genialidad en las diversas manifestaciones del arte. La vanguardia, momento heteromórfico donde los haya, muestra dos aspectos muy diversos pero no por ello irreconciliables: por una parte, encontramos una primera etapa lúdica, atropellada, fascinada por las ilimitadas posibilidades que descubre en su capacidad de romper, de apabullar a un público al que reducen al palurdismo y la estrechez en materias de estética. Por otra parte, desde las vanguardias se emprende un giro sin retorno hacia la contemplación de nuevos valores éticos y vitales, todo ello reflejado en la ingente labor teórica y especulativa, insólita hasta ese momento, que nos han dejado a modo de legado (no hay que olvidar la proliferación de **manifiestos**, que se convirtieron en auténtico género literario en esta época). Podríamos decir así que el futurismo vendría a ser el máximo exponente de la primera etapa, la búsqueda pura de la provocación, del juego, de la ironía, de la broma, estallido de ideas que se superponen, se contraponen y, sobre todo, se

oponen a todo lo anterior. El desprecio por lo antiguo es la ley del nuevo quehacer artístico -los antiguos son los "putrefactos", término con el que los vanguardistas españoles, Dalí, Buñuel... calificarán a todo aquello que conserve o mime el recuerdo del pasado. El surrealismo, por su parte, combinará los dos aspectos trascendentales del conjunto de la vanguardia: la ruptura y la provocación vienen de la mano de la irrupción de lo onírico en el poema, de la defensa de la "escritura automática" como única vía de acceso a los remotos y recónditos recovecos del espíritu humano -este automatismo es uno de los factores menos digeribles para los surrealistas españoles, los cuales no pudieron desvincularse del férreo control de la inspiración en su etapa más rotundamente purista. A este escapismo que facilita el acceso a realidades suprasensibles se añade, sin embargo, un factor prácticamente contrario, como es el de la apertura del poeta, del artista, a una decidida radicalidad artística. Muchos de los artistas surrealistas no tuvieron reparo alguno en participar activamente en la vida política, casi siempre en las filas del Partido Comunista, y contribuyeron de este modo en gran medida a facilitar a las generaciones venideras una naturalidad hasta entonces desconocida respecto a la relación con el entorno, esto es, respecto al binomio arte/vida. El surrealismo consagró, por tanto, un impúdico compromiso del hombre con su tiempo, con sus circunstancias. El compromiso, insistimos, se instaló así con fuerza en el ámbito de lo literario. No es difícil imaginar que a partir de este momento toda manifestación de compromiso, sea humano, político o social, parte de una sólida base ade-

lantada por el surrealismo, sin cuya ayuda las cosas hubieran discurrido, sin duda, por otros derroteros.

Volvamos al centro de nuestro interés: dos son los objetos que lo ocupan. A saber, la poética social y humanizada de Whitman por un lado, y su recepción y concreción en la poesía social de la posguerra española. ¿Qué relación cabe establecer entre Whitman y las vanguardias? En primer lugar, son las vanguardias en su faceta más lúdica y estridente, las que recogen el mensaje futurista, modernólatra y urbano de Whitman. Marinetti, por ejemplo, se decantó en todo momento por la interpretación de la obra de Whitman desde una perspectiva muy especial: atendió tan sólo a la fascinación del poeta norteamericano por los logros de la modernidad, por la nueva estética de las ciudades, por el vértigo de la velocidad, por el modo diverso de afrontar las relaciones humanas en las circunstancias que facilita el nuevo medio. De las potencialidades de sentido inscritas en el legado poético del bardo de Manhattan el futurismo exaltará los valores que se ajustan al ideal de la sociedad del futuro que ellos propulsan desde su poesía. Así, tras la primera y tímida concreción simbolista, los futuristas son los responsables del esfuerzo más sólido por ubicar a Whitman en el contexto poético europeo. El recorrido por los principios de la poética whitmaniana que dan pie a la lectura de los futuristas ocupará un lugar fundamental en este capítulo, en el que no abandonaremos la controvertida cuestión de la existencia o no del futurismo en España, ni tampoco, y esto resulta mucho más interesante, la específica naturaleza de la recepción de Whitman en nuestro país durante el momento

futurista, muy diversa de la que encontramos simultáneamente en Europa en estos mismos momentos.

El surrealismo literario por su parte, si bien en principio bien poco tiene que ver con la obra de Whitman, allana el camino de las posteriores manifestaciones del compromiso, como ya hemos apuntado más arriba. Sin este ingente esfuerzo por contaminar el arte con la vida, con la vida política incluso, el mensaje poético de Whitman no habría encontrado un terreno tan trillado para cuajar en el agónico medio poético español, tan necesitado de urgentes medidas terapéuticas. Cabe hacer, sin embargo, una gran e importante objeción: el surrealismo reivindica una lucha política y comprometida por derroteros diferentes a los elegidos por Whitman, pero resulta innegable que el surrealismo español presenta un exclusivo punto de contacto con el mundo de éste: dejando por ahora de lado la cuestión de si existió o no un auténtico surrealismo en nuestro país, no cabe duda de que la obra más típicamente surrealista de García Lorca, Poeta en Nueva York, conjuga de forma impecable la maestría en el dominio de los modos de expresión surrealistas, con un fascinado descubrimiento de la figura y obra de Walt Whitman, y el consecuente cultivo, oculto bajo la parafernalia surrealista, de unos presupuestos éticos que guardan una gran deuda con las exigencias del norteamericano y con su postura en el seno de la sociedad.

Así se explicarían por tanto los tres grandes núcleos temáticos en que hemos repartido el análisis de las vanguardias:

- etapa futurista, concreción rotunda y definitiva de Whitman en Europa;

- momento surrealista, avance hacia el compromiso radical político;
- panorama específicamente español: conexión entre lo mejor del surrealismo y las exigencias éticas de Whitman, representada genialmente por Federico García Lorca.

El hilo conductor que coordina, justifica y explica nuestra elección es siempre la figura de Walt Whitman, y la etapa vanguardista es un momento crucial para entender la suerte seguida por el norteamericano entre nosotros y un punto de partida ineludible para explicar muchas de las más importantes facetas de la poesía europea y española del siglo XX.

No queremos dar por terminado este breve preámbulo sin ofrecer antes un somero repaso de los testimonios críticos que más apuntan y corroboran el vínculo existente entre la obra de Whitman y las adquisiciones rupturistas de la vanguardia. El primer testimonio a tener en cuenta, esencial por cuanto que se sitúa en una plataforma de privilegiada proximidad cronológica con el fenómeno vanguardista, es el libro de Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia.¹ En el volumen I, cuando el autor aborda la cuestión de las filiaciones del futurismo, sitúa en primera instancia el referente whitmaniano: "no sólo un poeta democrático, el primer poeta de la democracia moderna, sino también el iniciador de una nueva dirección en la poesía contemporánea [...] con Walt Whitman lo maquinístico entra por vez primera en la poesía".² Sigue, en

¹ TORRE, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1974, 3 vols., editada por primera vez en 1925.

² Ibidem, pp.115-116.

esta línea laudatoria, refiriéndose al panteísmo de Whitman, a su cosmicidad, al abrazo entre la naturaleza y la urbe que ofrece desde su poesía. El futurismo atenderá siempre a la vertiente ruidosa de la modernidad que presenta Walt Whitman, dejará así de lado los otros valores que transparenta el texto de Guillermo de Torre, valores que serán retomados no mucho más tarde por otros movimientos y autores dentro del panorama europeo.

Otra de las aportaciones clásicas al estudio de la relación entre el bardo norteamericano y las vanguardias europeas es la de Marcel Raymond.³ Su primera edición, correspondiente al año 1933, sirve también como interesante testimonio de la conciencia de los críticos respecto al nivel de captación y penetración de Whitman en los foros poéticos de la Europa del momento. Menos arrebatado que De Torre en sus apreciaciones, Raymond sitúa a Walt Whitman en el inicio, en la génesis de la poesía de acción y de vida moderna, pero se cura en salud al añadir, no sin razón, que "entre 1913 y 1927, el enmadejamiento de las influencias es tal que nada puede aislarse impunemente"⁴ -principio con el que, por otra parte, comulgamos abiertamente.

El último acercamiento crítico a Whitman y las vanguardias se halla en el solidísimo trabajo de Betsy Erkkila, Walt Whitman Among the French, que ya hemos utilizado en este estu-

³ RAYMOND, M., De Baudelaire al surrealismo, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1983.

⁴ Ibidem, p.205.

dio al referirnos a las vicisitudes de la etapa simbolista.⁵
 El rigor aplicado por la autora al análisis de la recepción de Whitman entre los poetas franceses no deja lugar a dudas sobre la fiabilidad de sus conclusiones:

"In the years immediately before and after World War I in France, Walt Whitman became associated with l'esprit nouveau, which was to give rise to such important artistic movements such as Dynamism, Paroxysm, Futurism, Cubism, Dadaism, and Surrealism [...] And among more innovative writers of l'esprit nouveau, Walt Whitman was hailed as master and prophet".⁶

Erkkila recuerda, cómo no, la deuda de Marinetti con la nueva visión del mundo, tan urbana, que propone el poeta norteamericano. Los franceses coinciden también en recuperar la figura de Whitman como iniciador del dinamismo moderno, iconoclasta y rupturista en poesía, pero muchos de estos autores van un poco más allá al intuir asimismo la carga de compromiso social, del compromiso con el momento histórico, con el hombre de su tiempo, que deja bien clara la obra del poeta de Manhattan: "the French writers and critics hailed Whitman as a social and literary prophet"⁷ (el subrayado es nuestro).

Parece posible deducir por tanto de todo lo planteado hasta ahora que la relación entre Whitman y la vanguardia literaria resulta incuestionable para la mayoría de la crítica especializada, tanto la surgida en la inmediata posvanguardia como la resultante de estudios más objetivos, más reposados por el tamiz del tiempo transcurrido. De los juicios adelanta-

⁵ ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French. Poet and Myth, Princeton University Press, 1980.

⁶ Ibidem, p.175.

⁷ Ibidem, p.177.

dos por Erkkila queremos sugerir una reflexión más antes de pasar al estudio de la vanguardia propiamente dicha: si de su análisis resulta evidente que la recepción en Francia de Whitman no permaneció ajena al aspecto social, podemos suponer asimismo que, puesto que los movimientos de vanguardia españoles surgen a la zaga de sus precedentes franceses, los vanguardistas españoles no tuvieron más que hacerse eco de uno de los aspectos que en el país vecino quedaron relegados a un segundo plano. No cabe duda de que la vanguardia francesa se volcó hacia la faceta modernólatra de Whitman con mayor apasionamiento y avidez que hacia sus avances en el campo de la reivindicación humanizante. En España, debido a las ya archiconocidas circunstancias político-sociales, nuestros poetas se sienten deslumbrados por la fuerza del mensaje democrático, por la transparencia de su apuesta por el ser humano en su dimensión más humana.

Queremos insistir en el hecho incuestionable de que Walt Whitman representa en el contexto poético español de estos momentos una baza de **renovación básica** encaminada a hacer del fenómeno literario un ámbito destinado al hombre de la calle, al hermano y a su problemática. No fue un descubrimiento aislado, una apreciación en solitario, ya que, como apuntó Betsy Erkkila, esta faceta estaba ya en la mente de los poetas franceses, pero fue en España donde la vertiente profética, mesiánica y comprometida de Walt Whitman alcanzó sus cotas más brillantes. Hay que tener en cuenta además que en esta época la literatura española se inclina de forma muy marcada por la producción literaria antes que por la producción teórica. Que-

remos decir con esto que en España las manifestaciones literarias de la vanguardia brillan con luz propia; no despuntan sin embargo los **manifiestos**, que en otros ámbitos lograron convertirse en auténticos productos estéticos.

Creemos que esta breve introducción constituye un primer acercamiento al estado de la cuestión respecto a la vanguardia literaria y Walt Whitman, a cuya discusión vamos a proceder, detalladamente, a continuación.

7.1 Whitman, padre de las vanguardias.

7.1.0 Introducción.

No cabe duda de que Walt Whitman, desde el panorama poético de la literatura norteamericana se configuró como un poeta novedoso, cuyo mensaje, si bien en un principio chocó con la cerrazón y el escepticismo de la mayoría de sus contemporáneos, pronto halló eco entre los espíritus más despiertos de Europa y, no lo olvidemos, Latinoamérica. Ya hemos procedido, hasta el momento, a fijar algunos de los hitos más importantes por lo que a la recepción de Whitman en las órbitas poéticas europeas, léase francesas, y españolas respecta. Esta recepción, sin duda tortuosa y vacilante, se consagra definitivamente a través de las vanguardias; recordemos así, que Walt Whitman ha sido definido en más de una ocasión como "padre de las vanguardias", sobre todo si pensamos en los futurismos italiano y ruso y en el expresionismo alemán.

Para el crítico que se enfrenta a la inmensa obra poética

de Whitman, lo primero que llama poderosamente la atención es la riqueza y amplitud de temas y motivos. La poética whitmaniana apela a la construcción de un mundo poético con aspiraciones globalizadoras (así por ejemplo, el hecho de que Whitman dedique todos sus esfuerzos a la elaboración de una única gran obra, sobre la que volvió continuamente, da fe de una conciencia creativa que se inscribe por derecho propio en el ámbito de la modernidad literaria); Whitman es el poeta de la **totalidad**, ya que su interés último radica en espolear los ánimos del pueblo norteamericano en aras de la construcción de la cultura (la civilización) del "nuevo mundo". Si Europa representa la herencia y, a veces, el lastre de todo un pasado histórico y cultural que ha dado forma a lo que Whitman denomina "viejo mundo", los Estados Unidos son los elegidos para emprender la superación de esta herencia que ya empieza a ser demasiado grávida.

Walt Whitman, arrogándose una labor de tintes indiscutiblemente mesiánicos, encarna en su poesía los parámetros de la sociedad moderna que empieza a gestarse, si por modernidad entendemos el descubrimiento de la ciudad y de la cultura urbana, cuyo desarrollo Whitman vislumbra como imparable. Es desde este punto de vista desde el cual arranca la lectura que los movimientos de vanguardia hacen de la obra y el mensaje poéticos del bardo norteamericano. De la mano de Walt Whitman irrumpen en la poesía la estética de la velocidad, de la luz, de la ciencia... No han faltado quienes han acusado al poeta de hacer gala de un cierto infantilismo, de un interés naif y superficial, de un embelesamiento un tanto chato. El deslum-

bramiento de Whitman ante las posibilidades de la ciencia, ante los paraísos ilimitados que vienen de la mano de la modernidad, el canto ilusionado a la cultura metropolitana, hicieron mella, por supuesto, en espíritus que empezaban a vibrar ante lo nuevo irrepetible. Es necesario remitir de nuevo al excelente estudio recopilatorio y posterior análisis elaborados por la profesora Betsy Erkkila,⁸ que sitúa meticulosamente al bardo norteamericano entre los poetas franceses. Erkkila no descuida en su libro la importancia de Whitman en la configuración de la conciencia de lo nuevo, en el aprecio sincero de la ciencia y de la metrópolis dentro de los planteamientos poéticos de los escritores. No duda en confirmar Betsy Erkkila las abundantes conexiones existentes entre la fe de Whitman en la ciudad del futuro y aquella que expresa Rimbaud,⁹ por ejemplo, o, sin ir más lejos, la influencia de Whitman en la temática cósmica, científica y urbana de Jules Laforgue, gran admirador de Whitman, por otra parte.¹⁰ Esta presencia del poeta americano alcanza su punto culminante en el ambiente que rodea la gestación de las vanguardias, como ya hemos apuntado en la breve introducción anterior. No interesa aquí recordar detenidamente la presencia de Walt Whitman en cada uno de los poetas franceses que arropan y propician la eclosión vanguardista que sacude los ámbitos literarios europeos desde Francia; sí que repasaremos más adelante los términos en que se cifra la recepción del poeta norteamericano por parte de los percusores

⁸ ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French. Op.cit.

⁹ Ibidem, p.64.

¹⁰ Ibidem, p.70.

inmediatos de las vanguardias.

Insistamos de nuevo en una aseveración que no conviene perder de vista: en el profundo y arrasador río de presencias poéticas que cuajan en las vanguardias la individualización estricta, en estado puro digamos, de las influencias, es una labor prácticamente imposible de llevar a buen fin. Marcel Raymond resume de forma magistral la complejidad de las interrelaciones poetológicas que caracterizan este periodo:

"Entre 1913 y 1927, el enmadejamiento de las influencias es tal que nada puede aislarse impunemente".

Sirvan las palabras de Raymond para disculpar el tono de ambigüedad y el esfuerzo compilatorio que supone el aislar la presencia de Whitman en un momento tan rico y tan complejo de la literatura europea. Indudablemente, Walt Whitman no asistió en solitario al descubrimiento de la modernidad, pero su rápida intuición y la fuerza de su voz poética le valieron un puesto privilegiado en las referencias artísticas de los autores que siguieron el rastro de su legado literario.

7.1.1 De la pasión por la modernidad.

Walt Whitman encarna, sin lugar a dudas, la pasión de la modernidad, una modernidad que concierne tanto al hombre como a su ámbito más inmediato: Whitman abre su poesía a la civilización metropolitana que se avecina; el hombre viejo ha muerto

" RAYMOND, M., Op.cit., p.205.

-parece exclamar desde su poesía-, viva el hombre nuevo. De los valores éticos que deben caracterizar a este hombre, ya nos ocuparemos más adelante. Nos interesa en este momento hacer hincapié en la modernización del entorno, esto es, en la inclusión en la poesía de una estética predominantemente urbana. Si bien Walt Whitman es el cantor de la naturaleza total de América, de sus montañas, praderas y ríos, nos encontramos asimismo ante un poeta enamorado de las calles de Manhattan y de sus gentes.

De las inmensas propiedades interpretativas que la obra de Whitman ofrece a la posteridad, el futurismo se fijó en aquellos elementos rupturistas que el poeta norteamericano supo intuir en la sociedad occidental que empezaba a sentar las bases de la modernidad tecnológica. No hace el futurismo más que atender, por tanto, al Whitman enamorado de velocidad, de la estética metálica de las ciudades, de la conjugación de la naturaleza con los elementos mecánicos... Hemos clasificado en torno a tres ejes fundamentales aquellos aspectos de Walt Whitman que justificarían la atracción ejercida por la figura del escritor norteamericano entre las filas de los poetas futuristas europeos. Estos tres ejes serán desarrollados poco después en este mismo apartado; nos limitamos ahora a adelantarlos y presentarlos:

- 1) CIUDAD: si bien Whitman, como acabamos de decir, es el cantor de la grandilocuente naturaleza americana (resultaría interesante establecer aquí la comparación con la actitud que muestra Neruda ante la abigarrada naturaleza sudamericana), su poesía viene a consagrar del mismo modo

la nueva mirada posada sobre los objetos que la técnica empieza a producir. La naturaleza de las ciudades empieza a conjugarse con elementos que hasta entonces no le pertenecían, y que no pasan desapercibidos ante la aguda mirada de Whitman. Las ciudades comienzan a ser mundos en sí mismas, cosmos perfectamente herméticos que no necesitan justificación exterior. Representan además, la promesa de un mundo nuevo que responderá a necesidades también nuevas. Se podrían establecer dos estratos muy generales en torno a la presentación de la ciudad moderna que se desprende de la obra de Whitman:

- a) el YO se inserta en el medio urbano y su mirada va a adivinar y predecir sus leyes secretas. Se trata de un yo inserto en una geografía desconocida hasta entonces.
- b) el YO poético advierte la nueva distribución social que se avecina, el surgimiento de oficios que sólo se explican porque cubren las necesidades de una sociedad hasta entonces ni siquiera intuida.¹²

¹² Quizá la aproximación más afinada a la nueva visión de la ciudad en Walt Whitman sea la que ofrece Kristiaan VERSLUYS en The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930), (Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987), donde afirma que "Whitman became the great poetic celebrator of the city, the praiser of New York and the prophet of its great future" (p.43). Relaciona en otro momento la visión whitmaniana de la ciudad moderna con la base ideológica de pensamiento trascendentalista en que se apoya el munco filosófico del poeta, en el sentido de que para Whitman "every object in his city is what he himself called an eidolon, a visible manifestation of some higher power, some more ideal world" (p.71).

Otra obra algo anterior pero relacionada también con la cuestión de la ciudad en Whitman es la de John H. JOHNSTON, The Poet and the City: a Study in Urban Perspectives, University of Georgia Press, 1984. Carece, sin embargo, de la profundidad de perspectiva que caracteriza el libro de Versluys, mucho más interesante por lo que a nuestro estudio res-

2) **VELOCIDAD:** Walt Whitman es uno de los primeros poetas que no puede dejar de admirar la génesis del concepto (y la realidad) de la velocidad. La posibilidad de acortar las distancias gracias a la locomotora de vapor será tan sólo el primer paso de todo un proceso que ha hecho de nuestro planeta, a estas alturas, un territorio sin límites, sin fronteras. Es lógico, por tanto, que Whitman quede fascinado por la ruptura de los obstáculos espaciales que el siglo XIX ve nacer. Tras la experimentación de la velocidad se esconde el respeto por la ciencia, por la tecnología en la que se adivina el núcleo de todos los cambios que la sociedad occidental va a experimentar en apenas un siglo. La ciencia se imbrica así con la vida cotidiana y es también gracias a ella que la distribución social debe recomponerse en aras de las nuevas necesidades laborales.¹³

3) **FUTURO:** en la obra poética de Whitman se percibe continuamente el rumor de una voz que está prediciendo el futuro, que lo adivina y lo profetiza. Nos encontramos aquí ante la consagración del poeta visionario, que desempeña las funciones de un médium entre el pasado y el porvenir. El poeta deja de ser un objeto del futuro que queda anclado en el pasado para empezar a ser el **SUJETO**

pecta.

¹³ Erkkila ha desarrollado la cuestión de la pasión por la modernidad en el panorama francés en su análisis de la poesía de Blaise Cendrars. Véase Walt Whitman Among the French, Op.Cit., pp. 194 y ss.

principal, la voz primigenia que canta el origen del mismo. Resulta obvio que esta nueva perspectiva del poeta respecto al eje del tiempo no cayó en saco roto a ojos de los futuristas, quienes vieron perfectamente reflejadas sus propias aspiraciones como ejemplos vivos de la voz del futuro.

Procedamos ahora a desgranar estos tres ejes temáticos esenciales al hilo de los poemas del propio Whitman:

1) **CIUDAD:** la técnica alcanza su expresión sublime en el surgimiento y configuración de los núcleos urbanos. La experiencia de lo urbano es algo absolutamente novedoso, muy diferente a la aportada por las ciudades de la etapa preindustrial. La ciudad se contempla a través de los ojos de Whitman como un paisaje desconocido lleno de sugerentes misterios. La virgen naturaleza americana encuentra en el poeta a su más arrebatado cantor, pero la ciudad entra a formar parte del paisaje esencial, del paisaje poetizable. El nuevo mundo que ha de venir encuentra en el ámbito urbano su medio ideal para desarrollarse hacia nuevos modos de vida, hacia nuevas formas de establecer las relaciones sociales. Los poemas de Whitman abren sus puertas sin reparos a la invasión de lo urbano en lo cotidiano o, aún mejor, en la vinculación de lo cotidiano con lo urbano:

"See, in my poems, cities, solid, vast inland,
with paved streets,
with iron and stone edifices, ceaseless
vehicles, and commerce".¹⁴

Más interesante aún que la mera constatación del surgimiento del fenómeno urbano es la perspectiva que adopta el

¹⁴ WHITMAN, W., Leaves of Grass, Op.cit., Norton Critical Edition, p.27.

poeta: por primera vez se sitúa en el centro de la urbe, toma conciencia espacial de su "yo" en convivencia con otros "yo" en el marco impuesto por las ciudades; el poeta es un hombre y, además, es un ciudadano. La ciudad constituye a partir de aquí un punto de referencia esencial, ya que lo que en ella acontezca afectará a la COMUNIDAD. Podríamos decir que el sentido, la vivencia de la comunidad, se consagra de forma definitiva de la mano del concepto de ciudad. El poeta es, a partir de Whitman, uno más, y su destino está indisolublemente vinculado al del resto de los ciudadanos:

"This is the city and I am one of the citizens,
 Whatever interests the rest interests me,
 politics, wars, markets,
 newspapers, schools,
 The major and councils, banks, tariffs,
 steamships, factories, real state and
 personal stat¹⁵".

La ciudad se configura como una excusa para plantear una cuestión mucho más profunda y de mayor relevancia: en la aglomeración humana de las ciudades se encuentra, para Whitman, la semilla de un futuro diferente. Nos encontramos ante la mirada sorprendida, fascinada, a veces un tanto pueril, de lo nuevo increíble. Este asombro ilusionado dista mucho de la dolorosa experiencia de la ciudad que transmiten los poemas de Poeta en Nueva York, por ejemplo, donde el sentido de la comunidad radica más en la comunión en el dolor que en otra cosa.

El afán inclusivo de Whitman se presenta a veces en un tono verdaderamente fagotizante, sus catálogos innumerables le sirven para marcar el ritmo letánico del que quiere abarcarlo todo:

¹⁵ Ibidem, p.77.

Where the men and women think lightly of the laws,
 Where the slave ceases, and the master of slaves ceases,
 [...]
 Where the citizen is always the head and the ideal, and President,
 Major, Governor and what not, are agents for pay,
 [...]
 Where women walk in public processions in the streets the same as
 the men;
 Where the city of faithfulest friends stands,
 Where the city of the cleanliness of the sexes stands,
 [...]
 There the great city stands".¹⁸

Los poemas que Whitman dedica a la ciudad rezuman optimismo, y ésta pasa a convertirse en motivo poético de primer orden. Nos encontramos ante un proceso de sublimación de la misma. La ciudad es el símbolo supremo que engloba y resume las múltiples facetas que adopta la modernidad. En este sentido, por tanto, Walt Whitman deja abonado el campo a los futuristas de principios de siglo, quienes recogerán los frutos ya maduros del gran visionario norteamericano. Ya hemos apuntado más arriba, además, que el mundo filosófico de Whitman descansa sobre planteamientos de índole trascendentalista que él aplica a todos los órdenes de la vida y el mundo. Esta derivación filosófico-trascendental no será retomada por los futuristas, los cuales vieron en la ciudad un elemento capaz de provocar y rechazaron su asimilación en términos idealizados.

Respecto a la relación de Whitman con los habitantes de la ciudad, destaca el canto desmedido y totalizante de los nuevos profesionales que surgen a la sombra de los fulminantes

¹⁸ Ibidem, p.190.

futuro. El futuro se contempla como una posibilidad ilimitada, como un terreno virgen donde hay que construir algo nuevo. El tono épico de Whitman establece aquí una perspectiva diferente a la de la épica tradicional: no parte de una gesta del pasado para alabar y justificar el presente, sino que desde un presente sin deuda con el pasado, tiende la mano hacia un futuro que ha de ser glorioso. Las glorias habitan el futuro, no el pasado, de ahí la actitud exultante del poeta ante lo que adivina como destino no lejano.

Su perspectiva es la del profeta bíblico, capaz de interpretar los signos del presente para aventurar el futuro. Es éste el Whitman que nos ha dejado la voz del profeta visionario, del enviado para ayudar a los hombres a discernir la evolución del mundo. Resulta indudable que esta lectura de Whitman ha sido la predilecta en todos aquellos países en los que las difíciles situaciones político-sociales necesitaban de la palabra pura de un poeta que les hablara del futuro en términos de igualdad, justicia y paz. En España, es León Felipe quien mejor ha sabido recuperar este mensaje del poeta norteamericano, si bien la poesía de posguerra, en un primer momento, también participó del fervor profético del poeta que se siente solidario con el sufrimiento atroz del hombre. Sin embargo, donde Whitman se muestra arrebatado de esperanza y sana alegría, los poetas herederos de su mensaje se mostrarán doloridos y desgarrados, bordeando siempre el precipicio de la desesperación y el desánimo. Poco o nada del tono épico queda ya en su canto.

Walt Whitman pudo anunciar un mundo sólido, sin fisuras,

Tras la visión reveladora, el poeta deberá aceptar que el pasado ha culminado y que en el futuro radica la esperanza del hombre. La obligación moral del poeta será, por supuesto, compartir con los demás la llegada de la técnica, de la nueva era, la rápida aproximación al futuro:

"The implication of all that has been said about the poet-prophet is that he alone is qualified to be the great national leader.[...] True and lasting reformation can come only through the development of spiritual and heroic individuals..."²⁹

El desarrollo de los tres ejes temáticos que hemos venido planteando hasta ahora responde perfectamente a la dinámica ver/compartir. En todo momento hemos remarcado la relevancia del rol protagónico que el poeta pasará a desempeñar en la evolución, en el cambio de la sociedad. El proceso de toma de conciencia surge precisamente de la experiencia visual, de la constatación del estado exterior del mundo. La posibilidad del ver-más-allá es la chispa de la apreciación abierta de la ciencia como motor generador de un mundo nuevo. Al compartir, el poeta se erige en voz de la conciencia colectiva y no puede dejar de lado el papel de responsabilidad social que le corresponde. Compartir significa hacer llegar a los demás hombres el eco del futuro, invierte el orden épico pasado-presente por el de futuro-presente, y él se sitúa como eje del mismo: el futuro ya está aquí, pero pasa por la labor del poeta.

Si bien Whitman ha sido considerado el padre de la democracia norteamericana, no cabe duda tampoco de que el canto apasionado de la grandeza de su país viene a veces acompañado de un tufillo que se adivina imperialista. El mensaje de revo-

²⁹ Ibidem, p.39.

lución social que propone no pasó desapercibido a los agudos oídos de los poetas futuristas, muchos de los cuales dieron en militancias políticas de índole fascista. Y es que la conciencia de sentirse miembro de una raza potencialmente superior, de pertenecer a la élite destinada a transformar el mundo, o al menos a marcar las pautas de su transformación, deriva fácilmente en actitudes totalitaristas y de carácter violento. Nada más alejado de las intenciones de Walt Whitman que promover actitudes radicales de inclinación derechista, pero algunos de sus lectores en el siglo XX supieron llevar sus planteamientos nacionalistas al terreno de sus propias necesidades patriotas. Los futurismos desembocaron, en algunos casos, en la adopción de una función vática, en el culto desmedido al futuro y a la tecnología, desde presupuestos poéticos estrechamente vinculados con el totalitarismo y las dictaduras. No todos los poetas afiliados o afiliables a los modos futuristas desarrollaron esta faceta del mismo, pero no hay que olvidar, y esto es lo realmente importante, que los futuristas fueron los primeros en introducir la figura de Walt Whitman como poeta de la modernidad, como poeta declaradamente profético, futurizante, que no futurista, personaje tachado en su época de visionario.

Hemos analizado brevemente los tres aspectos principales en los cuales la poesía de Walt Whitman fue recibida en Europa. Los datos empíricos que aportaremos más adelante vienen a confirmar el hecho de que fue la lectura de los poetas futuristas la primera aproximación y consiguiente consagración del

bardo norteamericano en el ámbito poético europeo. Su poesía constituía un punto de referencia esencial en la configuración de nuevos mundos literarios y, más adelante, nuevos sistemas políticos, que reflejaron en su momento la ansiedad de la modernidad. No es, por tanto, el poeta de la democracia el que cala en primera instancia entre los poetas europeos de principios de siglo, sino el poeta del futuro, el loco visionario, el del espíritu ingenuamente imperialista. El futurismo, considerado como movimiento global, fue la puerta abierta a la consagración definitiva de la poesía de Whitman en Europa. Los simbolistas ya habían percibido el espíritu nuevo que recorría la producción whitmaniana de principio a fin, como hilo conductor de la misma. Será a lo largo del siglo XX, sin embargo, cuando los presupuestos poéticos institucionalizados por Whitman lleguen a cuajar en los diferentes panoramas poéticos. Se partió de una lectura en clave de padre del progreso, defensor del derecho a crear un mundo nuevo, admirador de la belleza desde la intición de nuevos cánones estéticos... para pasar a descubrir, de forma paulatina y muy diversa en cada país, al Whitman que apoya a los obreros, al hombre que sufre con los marginados o al poeta que llegaría incluso a ofrecerse en sacrificio por su pueblo.

Si nos remitimos por un momento al panorama español, veremos (como desarrollaremos más adelante) que Walt Whitman no será entre nuestros poetas el cantor del futuro, porque el futurismo como tal no existió en España. Whitman se contempla, eso sí, a través de los ojos del futurismo europeo, se adivina en él al gran renovador de los temas poéticos, al poeta de la

fuerza pura, al mejor exponente de la ruptura formal que supone su magistral cultivo de la versificación en metro libre, de resonancias bíblicas. Habrá que esperar unos años más para que nuestros poetas descubran regiones hasta entonces inexploradas en la gran producción de Whitman. Las figuras de León Felipe y Federico García Lorca constituyen por derecho propio un punto de referencia poética esencial al abordar el estudio de la recepción y presencia de Whitman en España. Prescindiendo de fáciles acercamientos futuristas, su intuición desvelará al Whitman de la calle, al poeta de los desclasados, a la voz que exige libertad, desde una nueva perspectiva, muy mediatizada por las características y las necesidades del momento literario y político español.

7.1.2 La cuestión de la recepción crítica de Walt Whitman en España: traducciones y presencia en las revistas del momento vanguardista.

Si bien la crítica tradicional ha venido sosteniendo de forma sistemática la indudable influencia que Walt Whitman ejerció en los poetas de la posguerra española, el vacío en torno a cuestiones tan elementales como las traducciones de su obra y la recepción de la misma no puede ser obviado por más tiempo. Ya hemos aludido aquí a los estudios consagrados de Gay W. Allen y Fernando Alegría por lo que a nuestro panorama poético respecta. Es a los estudios avanzados por Fernández

Nistal a los que recurriremos para repasar de forma rápida todo lo referente a las fechas y circunstancias que rodearon la figura de Whitman en España. Nos encontramos aquí en el plano de la recepción reproductiva, ubicada en el nivel de lo puramente empírico, y vamos a atender a dos cuestiones esenciales:

- a) las traducciones de la obra de Whitman, y
- b) la presencia de Whitman en la prensa especializada de la época, en la que hemos realizado un minucioso rastreo (no olvidemos que no referimos aquí al periodo de efervescencia vanguardista).

7.1.2.1 Traducciones

Como muy bien señala Purificación Fernández Nistal, la traducción que Leon Bazalgette publica en 1909 (traducción que, por otra parte, no dejará de suscitar una cierta polémica debido al enmascaramiento moralizante que el francés realiza sobre la faceta homoerótica de Whitman) constituye un momento clave "para comprender la difusión del momento profético y heráldico del autor de Leaves of Grass en los países de habla hispana".³⁰ La primera traducción de Whitman en España se remonta al año 1912, y viene de la mano de Armando Vasseur, poeta uruguayo. Tan sólo tres años de diferencia entre la traducción francesa y la española permiten deducir que, por una vez,

³⁰ FERNANDEZ NISTAL, P., "La acogida de la obra poética de Walt Whitman en el mundo de habla hispana; las traducciones", ES, nº12, 1982, p.287.

los españoles no han perdido del todo el ritmo de la renovación de la poesía moderna, marcado siempre, eso sí, por la batuta francesa.

A pesar de la dificultad del trabajo, Fernández Nistal ha conseguido compilar la nómina de las principales traducciones de Walt Whitman realizadas en nuestro idioma:

- 1) Vasseur, 1912, Valencia.
- 2) León Felipe, "Canto a mí mismo", México.
- 3) Concha Zardoya, 1945-46, Madrid (selección de textos)
- 4) Mendoza, 1946, México (selección de textos)
- 5) 1952, Editorial Liberalis.
- 6) Alexander, Quito, 1953 (obra completa)
- 7) 1955, Edit, El Libro y El Pueblo, "Canto a mí mismo".
- 8) J.L.Borges, 1969, Buenos Aires (selección de textos)
- 9) P.Mañé Garzón, 1978, Libros Río Nuevo, Madrid (obra completa).³¹

Tan sólo dos de estas traducciones resultan de interés para el presente estudio: nos referimos, por supuesto, a la primera, de Armando Vasseur, y a la segunda, de León Felipe. La traducción de Vasseur es esencial por cuanto que no sólo es la primera, sino que además es publicada a las puertas de la eclosión del momento vanguardista en España (el primer manifiesto futurista vio la luz en París en 1909, y si bien fue publicado con prontitud en nuestro país, no resultó ser un elemento revulsivo en nuestro panorama poético). Así pues, la traducción de Whitman es ya una realidad en el marco general previo a las vanguardias españolas.

³¹ Ibidem, p.290.

La traducción de León Felipe viene acompañada de unas connotaciones bien diferentes: el poeta zamorano llevó hasta los límites de las posibilidades del verso castellano sus excesos versolibristas, pero además, y esto resulta mucho más importante, estableció un acercamiento diverso, una nueva vía de acceso y lectura de la obra poética de Walt Whitman. León Felipe, poeta inclasificable donde los haya, ha descubierto para el lector español al Whitman profeta, al hombre encargado de desarrollar una sisífica labor mesiánica. Estamos, por tanto, ante lo que desde la metodología comparatística se ha calificado como **grados de acumulación o cambios de paradigma**, que servirían para periodizar en este caso el giro en el carácter de la presencia de Walt Whitman en nuestro país.

Al hablar de las traducciones que experimentó en España la obra poética del bardo norteamericano, no se puede dejar de hacer constar la traducción vertida al catalán por el crítico y ensayista Cebrià Montoliu. Cataluña se adelantó a la situación del resto de España y acompasó su propia traducción a la de León Bazalgette en Francia. La historia de la literatura catalana presenta, a principios de siglo, unas características inherentes muy interesantes, de tal modo que muchos críticos reivindicaban ya la figura de Gabriel Alomar como verdadero iniciador y propulsor del movimiento futurista. El hecho de que sea en Cataluña el sitio donde antes se tradujo a Whitman y donde los aires de renovación futurista empezaron a sentirse por primera vez en el contexto europeo, nos permite aventurar que no deja de resultar significativo que Whitman y el ambiente favorable al futurismo vengan de la mano. En otras pala-

bras, el horizonte de expectativas exterior a la obra de Whitman era francamente propicio para su aprehendimiento y adopción. Una vez que la obra de Whitman penetra en el mundo literario español, las sucesivas lecturas se condensarán en sucesivas concretizaciones, y si bien la concretización futurista careció en nuestro país de la envergadura y la fuerza de las manifestaciones europeas, resulta obvio que Whitman prendió entre nosotros en el momento de inclinación futurista, como muy bien demuestra la situación en Cataluña. La ocasión propicia para superar la primera concreción whitmaniana (que en España no llegó a cuajar) vendrá de la mano de poetas como León Felipe y Federico García Lorca, que intuyeron y desarrollaron en sus propios mundos poéticos la dimensión de un Whitman completamente diverso del primero.

7.1.2.2 Revistas literarias

Junto al estudio de las traducciones, como vehículo de adopción y adaptación de la obra de un autor extranjero, destaca la recepción reproductiva a través de las revistas literarias, que resultan de gran ayuda a la hora de valorar el impacto de un escritor en un momento literario concreto. Nos hemos ocupado en esta ocasión del examen de las revistas literarias desde principios de siglo hasta finales de los años 20, comienzos de los 30, para proceder al análisis de la supuesta o posible presencia de Whitman en las mismas.

Una de las más completas recopilaciones de revistas de esta época y su consiguiente clasificación cronológica y estética o temática ha sido la aportada por Juan Manuel Rozas en su libro El 27 como generación;³² en nuestra opinión, sin embargo, el estudio de Rozas ha sido superado por el de César Antonio Molina, quien vino a completar en un estudio posterior los resultados de Rozas a través de la aplicación de un criterio más amplio.³³ Molina respeta la división en siete grandes apartados y se limita a completar aquéllos en los que descubre omisiones inmotivadas. No queremos dejar de mencionar tampoco el estudio elaborado por Rafael Osuna, que aspira a cubrir el gran vacío de los estudios dedicados a la recuperación, revisión y clasificación de las revistas literarias españolas en el periodo comprendido entre 1931-1939.³⁴ El criterio cronológico hace que su excelente libro tenga un carácter más parcial que el de César Antonio Molina, es por ello que seguiremos el esquema sugerido por éste:

- 1) 1910-1919: **pre-ultraístas**, incluyendo a: Prometeo, Los Quijotes, Cervantes, Cosmópolis, Perseo y Alfar
- 2) 1918-1922: **etapa ultraísta**, donde encontramos: Reflector, Grecia, Ultra, Tableros, Ultra de Oviedo, Vértices, Toboqán, Parábola, Horizonte, Plural y Favorables París Poema

³² ROZAS, J.M., El 27 como generación, La Isla de los Ratones, Santander, 1979.

³³ MOLINA, C.A., "Alfar: una revista entre dos mundos", Revista de Occidente, n.86-87 (1988), pp.166-178.

³⁴ OSUNA, R., Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Pre-Textos, Valencia, 1986.

- 3) 1921-1925: revistas de Juan Ramón Jiménez: Sí (Boletín Bello Español) y Ley
- 4) 1926-1929: revistas del 27: Mediodía, Litoral, Papel de Aleluyas, Verso y Prosa, Carmen/Lola y Gallo
- 5) revistas de la preguerra: Poesía, Héroe, Octubre y Caballo Verde para la Poesía
- 6) revistas de la guerra civil: Hora de España y El Mono Azul
- 7) revistas del exilio: Romance, España Peregrina y Litoral

Razones ajenas a nuestras intenciones nos han impedido acceder a la totalidad de las publicaciones aquí clasificadas, ya que en las colecciones que conserva la Biblioteca Nacional faltan algunos números en alguna de ellas. Consideramos, sin embargo, que hemos consultado aquéllas que resultan más interesantes y definitivas para el objetivo primordial de nuestro estudio, esto es, la recepción crítica de la obra poética de Walt Whitman y que las conclusiones que se desprenden de nuestros análisis tienen un carácter bastante global. Esta es la lista de las revistas consultadas: Prometeo, Los Quijotes, Cosmópolis, Alfar, pertenecientes todas al periodo preultraísta; Reflector, Ultra y Horizonte, dentro de la etapa abiertamente ultraísta; Mediodía, Litoral, Carmen/Lola y Gallo, entre las revistas del grupo del 27; y Héroe, de las revistas de la preguerra.

La lógica diversidad estética que caracteriza al corpus total de estas publicaciones es la primera premisa a considerar a la hora de analizar sus contenidos. Así, aquellas revis-

tas más próximas a criterios puramente **esteticistas** (en relación a la poesía pura, por ejemplo) permanecen bastante alejadas de las premisas poéticas que la lírica whitmaniana aportó, ya que si algo transmite la obra del poeta norteamericano es en primera instancia su hondo y peculiar romanticismo. Los resultados obtenidos en nuestro rastreo han resultado muy alentadores y vienen a confirmar la teoría que hemos sostenido hasta este momento: Walt Whitman fue consagrado en la poesía europea por las vanguardias, en concreto por los comienzos futuristas y, lo que es más, España, a pesar de no disfrutar de un momento futurista pleno ni excesivamente prolífico, no escapó a esta primera aproximación a la figura de Whitman a través de la lectura futurista, atendiendo así en primer lugar a la faceta modernizante y "antipassatista" que desprenden muchas de las composiciones de Whitman.

7.1.2.2.1 Prometeo

Se publicó entre 1908 y 1912, bajo la dirección de Javier Gómez de la Serna. La presencia de Ramón, sin embargo, se dejó sentir siempre en el carácter de la publicación. Desde Prometeo se realizó una gran labor de difusión de autores extranjeros, tratando, en todo momento, de conectar con lo que estaba ocurriendo en Europa. Así se explicaría, por ejemplo, la prontitud con que publicaron el "Manifiesto futurista", en 1909, y el "Manifiesto futurista sobre España", del propio Marinetti

(nº19, 1910). El ideario de Prometeo se define desde el primer número:

"Nuestra labor será social literaria. Lo que en una página sea inducción (sic) científica en otra será documento humano sin alquitarar..." (nº1, 1908, p.2)

LLama la atención la preocupación latente en la revista por crear un conciencia social entre los intelectuales. Así, Andrés González Blanco colaborará con artículos como "Llamamiento a los intelectuales" (nº1, 1908) o "El arte para el pueblo" (nº2, 1908), donde se proclama la necesidad de acabar con la leyenda de la torre de marfil y de reconocer los valores inscritos y custodiados por la cultura popular. Especialmente importante para nosotros resulta el artículo de Ramón Gómez de la Serna "El concepto de la nueva literatura", de abril de 1909, nº6:

"El concepto de la nueva literatura no obedece al simplismo de las preceptivas: es algo mucho más complicado, que entrelaza muchos otros conceptos [...] La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada..." (p.3, el subrayado es nuestro)

Es asimismo en este artículo donde incluye a "Walt Wit-tan" (sic), entre aquellos artistas que han captado los ritmos superiores y deben ser tenidos en cuenta en el establecimiento de la nueva literatura. Whitman es contemplado en la España de 1909 como una puerta abierta a la renovación de la literatura. No podemos perder de vista que Walt Whitman es aquí una figura integrante de un amplio espectro de renovadores de la poesía moderna y que Prometeo tenía muy en cuenta la actividad vanguardista como puesta en práctica concreta de una nueva actitud ante el fenómeno artístico. En el nº9, de abril de 1909, aparece en la revista la traducción del poema "Gods", por En-

rique Díez Canedo, con el título de "Dioses" (se trata de una composición incluida en el libro By the Road Side). A pesar de que el texto aparece solo, sin comentario alguno, resulta obvio que la personalidad y la obra de Whitman no eran una novedad primerísima en nuestro panorama, y que el público más o menos especializado estaba familiarizado con el poeta norteamericano.

Hay que esperar hasta 1912 (fecha, no lo olvidemos, de la traducción "oficial" de Whitman al castellano, de la mano de Armando Vasseur) para que Prometeo publique otro poema de Whitman, traducido esta vez por Julio Gómez de la Serna. Se trata de "¡Gloria al mundo!", que abre el número 36 de la revista. Del rastreo de Prometeo podemos deducir ya una serie de conclusiones importantes:

- a) Al parecer, la obra de Whitman ya era conocida en nuestro país hacia 1909. Su figura aparece en revistas especializadas de la época como punto de referencia a la hora de pensar en modelos de renovación poética.
- b) Prometeo es una revista muy importante en nuestro panorama literario. Conectada con todo lo que en Europa estaba ocurriendo, introduce a Walt Whitman enlazándolo indirectamente con la renovación más general que llega a través de las vanguardias, en concreto a través del futurismo. El carácter sin-crético que la nueva literatura va a mostrar, justifica esta conexión inmediata entre el poeta norteamericano y su descubrimiento por parte del futurismo. Todo esto vendría a enlazar con nuestro planteamiento de que, en un primer momento, el acercamiento a la obra de Walt Whitman se produce gracias al

mensaje de modernidad que el futurismo artístico supo ver en su obra poética.

c) En 1909, fecha de su traducción al catalán y de su consagración en Francia gracias a Leon Bazalgette, ya se pone de manifiesto en nuestro país la existencia de un interés creciente, por parte de críticos y especialistas, hacia lo que Walt Whitman representaba en aquel momento. La traducción de Vasseur, en 1912, no sería más que la respuesta editorial a ese interés mostrado desde la publicaciones periódicas más atractivas del momento.

Desde el punto de vista estrictamente cronológico, Prometeo nos permite adelantar la llegada "oficial" de Whitman a nuestro panorama literario hasta 1909, en espera de la definitiva irrupción a través de la traducción de Hojas de Hierba.

7.1.2.2.2 Cervantes

Si nos atenemos a un orden cronológico, sería ésta la segunda publicación que viene a recoger interesantes aportaciones en torno a la figura de Whitman. Empezó a publicarse Cervantes en 1916 y se distinguen en su trayectoria dos etapas bien diferentes: una primera etapa modernista, y una segunda de carácter vanquardista, bajo la dirección de Cansinos Assens y César E. Arroyo. Fue 1919 un año decisivo en la evolución de la revista. Así, en el número correspondiente al mes de enero,

el artículo de Guillermo de Torre "Introspección ultraísta",³⁵ se abre con una cita de Walt Whitman:

"Siempre el oscuro comienzo, siempre el
crecimiento, la vuelta íntegra del
círculo.
La cumbre siempre y el derrumbe
final, para resurgir fatalmente ;Imágenes,
imágenes!"

En mayo de 1919 se publica el artículo "En el centenario de Walt Whitman", firmado por E.M. Se alaba en este artículo el espíritu cósmico, la inmensa capacidad de conciliar polos opuestos, su "humanitarismo primigenio",³⁶ el pluralismo vital que atraviesa su obra... No pasan tampoco desapercibidos los aspectos modernizantes de la poesía whitmaniana, mensaje que el futurismo, para esta época, había consagrado definitivamente: "El cantó las multitudes ebrias de vitalidad tentacular, las nuevas directrices democráticas, la guerra propugnante y caminadora, el rascacielos sediento de altura, ávido de altura, la locomotora, veloz como un mensaje eléctrico, más ágil que el cowboy de los estados del Far-Wetts (sic)".³⁷ Es en este artículo asimismo donde se sugiere el vínculo que conecta a Whitman con Huidobro: "Más de cincuenta años antes de Huidobro, Whitman sentía ante el epíteto el tembloroso gesto de duda, a veces, más concretamente, de repulsión".³⁸ El autor plantea aquí una cuestión muy interesante: la adopción de la obra del poeta norteamericano por parte de los poetas hispano-

³⁵ Cervantes. enero 1919, p.50.

³⁶ Ibidem. p.72.

³⁷ Ibidem, pp.73-74.

³⁸ Ibidem, pp.75-76.

americanos (y españoles) ya por aquellas fechas. El punto de enlace sigue siendo, invariablemente, la conexión futurista, pero se adivina ya que Whitman ha comenzado a trascender la primera lectura y que su obra comienza a contemplarse desde perspectivas mucho más ricas y variadas.

Sin dejar la revista Cervantes, queremos señalar otra referencia a Whitman publicada en 1920: en el número correspondiente al mes de octubre, Joaquín de Entrambasaguas, en el artículo "Galería crítica de los poetas del Ultra. Guillermo de Torre", se refiere a la admiración que éste siente por Whitman, en las páginas 88 y 94, que no vamos a reproducir aquí.

Por último, en el número correspondiente al mes de noviembre de 1920, la obra del poeta chileno Domingo Gómez Rojas es comparada con el socialismo "a la manera de Whitman". La cuestión de los nuevos intentos de aproximación a la obra del poeta norteamericano salta a la vista de forma rotunda: nos encontramos ante la manifestación abierta del reconocimiento de una vena política entre las diversas posibilidades de interpretar y reproducir el mensaje whitmaniano.

Si comparamos los términos de la recepción en Prometeo y Cervantes, podríamos decir que en esta última se advierte un sustancial enriquecimiento en el espectro de posibles acercamientos a la obra poética de Walt Whitman. Se ha pasado ya de la estela whitmaniana heredada del futurismo, a relecturas más abiertamente políticas o sociales.

7.1.2.2.3 Grecia

Se publicó en Sevilla entre 1918 y 1919, conoce asimismo una segunda etapa en 1920 durante la cual se publica en Madrid. Al igual que Cervantes, Grecia surgió con tintes modernistas y acabó abriendo sus puertas a los nuevos aires de renovación que llegaban con las vanguardias. La revista estuvo dirigida por Isaac del Vando Villar y Adriano del Valle fue su redactor jefe. La labor más importante ejercida desde Grecia fue la consolidación del Ultra en España y la progresiva decantación hacia expresiones más arriesgadas y atrevidas (por lo que a la distribución gráfica del texto se refiere).

La primera vez que encontramos la presencia de Whitman en Grecia, tiene lugar en el número XII, abril de 1919. Se trata del artículo "La nueva lírica y la revista Cervantes" (pp.12-14), donde Whitman figura como el descubridor de la estética de la modernidad al adelantarse a los futuristas (y a sus seguidores franceses) por lo que a la valoración de lo estrictamente nuevo respecta. El autor del artículo defiende la lucidez mostrada en todo momento por Cansinos Assens al atemperar el exacerbado maquinismo demostrado por los futuristas. La admiración de Adriano del Valle (el firmante de la colaboración) por Whitman no deja lugar a dudas:

"Walt Whitman, en quien tanta prolífica semilla se encuentra de lo que en el nuevo arte es campo de trigo sazonado..." (p.13)

Los descubrimientos poéticos de Whitman conectan directamente con las aspiraciones renovadoras que manifiestan los primeros años de nuestro siglo: el bardo norteamericano viene

a ser una vez más, y por derecho propio, el padre de la poesía moderna.

En el número XVII, de mayo de 1919, César A. Comet escribe "Walt Whitman (31 de mayo de 1819)" y ya el propio título permite adivinar que se trata de un artículo conmemorativo del centenario del nacimiento de Whitman. El tono general del mismo es laudatorio: se alaba el vitalismo, el panteísmo espiritual del poeta, su aferramiento a la vida: "no podemos permanecer indiferentes a nada, ni nada que no sea determinadamente condenable nos será ya odioso" (p.9). No falta tampoco la referencia al abigarramiento del cosmos whitmaniano, a la comunión y conciliación de contrarios...

En el número XX, del mes de junio de 1919, aparece por primera vez una clara reflexión sobre lo que Whitman supuso para la renovación del plano formal de la poesía: Enrique Díez Canedo, al hablar de Apollinaire, en "Guillermo Apollinaire" (pp.1-2), recuerda que las formas métricas a las que recurre el poeta francés tienen mucho que ver con "Whitman, el verso libre del simbolismo y hasta el verso tradicional de su lengua" (p.2). Resulta evidente que a las lecturas poetológicas o temáticas de la obra de Whitman se suma la constatación de que su verso de amplio aliento tuvo mucho que ver con la consagración del versículo bíblico y del versolibrismo, de forma generalizada, en la lírica moderna.

La última referencia a Whitman que encontramos en Grecia está en el artículo "Haciéndonos justicia", firmado por Alberto de Segovia, en el número XXXIII (pp.2-3), correspondiente al mes de noviembre de 1919. En esta ocasión, el nombre de

Whitman se alinea, junto a los de Nietzsche, D'Annunzio, Emerson y Verhaeren, como representantes todos ellos de "tendencias superatrices" y antecedentes de lo que germinaría bajo el nombre de movimiento Ultra.

7.1.2.2.4 Cosmópolis

Duró de 1919 a 1921. César Antonio Molina, si bien no la califica como revista ultraísta, nos recuerda que "fue una publicación donde tuvieron cabida algunas de las firmas más importantes del Ultraísmo".³⁹ Debemos señalar que no hemos podido acceder a la totalidad de los números de Cosmópolis; de cualquier manera, los resultados obtenidos tras un minucioso rastreo de los ejemplares disponibles en la Biblioteca Nacional de Madrid, resultan preciosos y nos van a permitir confirmar todo lo hasta ahora apuntado.

La primera mención a Whitman aparece en el número V (de 1919), en el artículo "La literatura norteamericana" (pp.60-71), firmado por Vincent O'Sullivan, y dice así:

"Al hablar en Europa de literatura norteamericana, se puede estar casi seguro de que los nombres únicamente conocidos son los de Edgar Allan Poe y Walt Whitman". (p.60)

Resulta interesante ver confirmada la sospecha de que en los primeros años de nuestro siglo, la figura de Whitman estuviera sólidamente instalada en los panoramas literarios euro-

³⁹ MOLINA, C.A., Op.cit., p.172.

peos. No olvidemos que su obra había ido calando, vía francesa, desde la etapa simbolista, y para 1919, a cien años exactos de su nacimiento, es lógico que su legado lírico hubiera recibido el eco y la aceptación que no consiguió en su día.

El número XXIX, correspondiente al año 1921, contiene el artículo de Guillermo de Torre "Ultra-Manifiestos", en el que encontramos la siguiente referencia a Whitman:

"Y Walt Whitman, propotente, no obstante asumir en su voz robusta el estremecimiento multitudinario, exalta en el "El Canto de mí mismo" las virtudes intransferibles de su Yo torrencial, que se despliega pródigo y velivolante en los átomos cósmicos, al haber multiplicado en sí el injerto vital".

Esta colaboración, que aborda cuestiones fundamentales de la configuración del nuevo yo del poeta, no permanece ajena al precedente rotundo de Whitman, el cual hizo de su propio yo todo un complejo cosmos, a caballo entre la vitalidad de lo individual y la fuerza que él intuye en la multitud. La tensión que el poeta norteamericano confiere a su obra a través de este binomio yo/no-yo, magníficamente sugerido, es un referente inédito en el marco de la literatura occidental. El profundo ejercicio revisionista y "antipassatista" que emprenden las vanguardias contempla, ahora sí, la auténtica dimensión del legado poético de Whitman.

En 1921 también, en el número XXXV de Cosmópolis, aparecerá otra mención de Whitman, esta vez estableciendo de nuevo una conexión poética con los ultraístas. Es además la prestigiosa pluma de Borges la que firma la colaboración (no hace falta recordar que Borges fue un incondicional admirador de la obra de Whitman y que llegó a traducir parte de la misma al castellano, como ya hemos señalado al hablar de las traduccio-

nes):

"Paralelamente Walt Whitman en su ciclo lírico Calamus celebra un árbol, que sin un compañero ni un amante junto a él pasó todos sus días diciendo hojas felices... (Los ultraístas hemos forjado muchas imágenes de técnica semejante)". (p.399)

Para acabar con lo referente a Cosmópolis. hay que señalar el artículo de Guillermo de Torre "Valoración estética de los elementos modernos" (pp.52-58), en el número XXXIX de 1922, donde sitúa a Whitman en el contexto de los fundadores y consolidadores de la estética de la modernidad (p.56).

7.1.2.2.5 Alfar

Se trata de una de las publicaciones más importantes del periodo vanguardista, y "fue dando entrada a todas las diversas tendencias existentes en el panorama de la literatura española y europea de ese momento, que pasaba indudablemente por la capital francesa".⁴⁰ Alfar se publicó en La Coruña y en Uruguay, lo cual dice ya bastante de espíritu cosmopolita que siempre la insufló. No nos ha sido posible acceder a la consulta del primer volumen de la revista disponible en la Biblioteca Nacional, que incluiría desde el número 1 hasta el 33. De los ejemplares revisados, debemos hacer constar dos referencias a Whitman: en el número 45, de diciembre de 1924, Julio J. Casal escribe la reseña de una obra de Armando Vasseur y recuerda que fue éste quien tradujo a Whitman al cas-

⁴⁰ Ibidem. p.170.

tellano en 1912 (p.39). En otra reseña, esta vez de un libro de Valery Larbaud, Ce Vice Impuni, Guillermo de Torre relaciona el estudio con otros dedicados a Whitman y confiesa su declarada inclinación (la de Torre) por el poeta norteamericano, y su admiración por la obra que en 1918 Larbaud dedicó a la poesía de Whitman.

7.1.2.2.6 A modo de conclusión

Como ya hemos apuntado al comienzo de esta relación de referencias a Walt Whitman a lo largo de las diferentes publicaciones periódicas especializadas del momento vanguardista, no hemos encontrado nada sobre el poeta norteamericano en el resto de las revistas consultadas. Lo realmente significativo es, sin embargo, que tanto Alfar como Cosmópolis, Cervantes, Prometeo o Grecia, vienen a ser las revistas más importantes de la época, las que marcan la pauta general del ambiente literario español y las que dieron cabida a las firmas más autorizadas. A grandes rasgos, podría decirse que se trata de publicaciones de amplios criterios estéticos, y que si bien algunas de ellas contribuyeron a fijar y expandir el movimiento ultraísta español, no es menos cierto que prestaron gran atención a todo lo que ocurría en Europa, especialmente en Francia, y que intentaron adaptar las nuevas corrientes literarias a las necesidades y carencias de nuestro panorama artístico.

A través del repaso de estas revistas, no podemos más que

confirmar el sólido asentamiento de la figura de Whitman entre la crítica especializada. Como ya hemos apuntado en su momento, Whitman aparece vinculado a la renovación de orden futurista, al deslumbramiento irrepetible de saberse asistentes al surgimiento de la modernidad. Pero poco a poco, a medida que transcurre el tiempo, se descubren nuevas facetas en la obra y la personalidad del poeta norteamericano: se pone de manifiesto su conexión con ciertos presupuestos ultraístas, la consagración del verso libre que arranca de su pluma y una cierta derivación político-social que cuajará definitivamente, por lo que a nuestro país respecta, en la recuperación de Whitman por parte de los poetas de la posguerra.

¿Podríamos distinguir etapas o cambios en el signo de la recepción de Walt Whitman en España? En el periodo cronológico que aquí hemos propuesto y en las revistas del mismo que hemos seleccionado, destacan dos niveles diferentes en la recepción de la obra de Whitman en España: por una parte, Walt Whitman se vislumbra como el espíritu atrevido, el esfuerzo desinhibido por liberar a la literatura norteamericana -y, por extensión, a la occidental- del asfixiante encorsetamiento a que se hallaba sometida. En este sentido, Walt Whitman es el descubridor y cantor de la modernidad, de una modernidad tanto exterior al poema como interior a él. Es ésta sin duda la lectura que flota en el ambiente de la época, un ambiente marcado por el signo del cambio y la renovación. Es asimismo la lectura más acusadamente "vanguardista", en cuanto que emprende un acercamiento a la figura de Whitman como elemento de provocación a partir de su radical canto a lo moderno, a los nuevos

tiempos.

Por otra parte, espíritus más sutiles de nuestro panorama perciben ya desde los primeros del siglo la dimensión y trascendencia del ingente legado poético de Walt Whitman. Sospechan la existencia de mundos inexplorados, ocultos tras la parafernalia modernólatra que ha descubierto y explotado la furia vanguardista-futurista. Quizá sea así la revista Cervantes la más sugerente por lo que al futuro de la suerte de Whitman entre nuestro poetas respecta. Es en esta publicación donde se pone de manifiesto una lectura de Whitman en clave humanizante, como cantor de los derechos fundamentales del individuo en las nuevas y complejas sociedades que empiezan a cobrar cuerpo. Desde Cervantes se llega a sugerir, como ya hemos visto, un acercamiento más arriesgado a la gran labor poética de Whitman, al vincular sus presupuestos ético-estéticos con las teorías políticas socialistas.

En Cervantes se planta por tanto la semilla de lo que será el tono general de la concreción fundamental de Whitman en España. A los esfuerzos modernizantes o formalmente rupturistas anteponen prácticamente siempre nuestros poetas los valores humanizantes, proféticos o mesiánicos que rezuma su legado poético. A la revisión de esta evolución dedicaremos buena parte del estudio que aquí se desarrollará.

7.1.3 Grado de penetración de Whitman en el panorama literario español: Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala y Basterra.

Queremos proponer, además de lo expuesto anteriormente, una segunda reflexión a partir de los resultados obtenidos en el análisis de la producción periodística de la época y su relación con Whitman. El asunto tiene mucho que ver con el **grado de penetración** de su obra entre los diferentes autores del momento. Resulta difícil establecer unos criterios sólidos a partir de los esporádicos documentos que sobre él aparecen. No cabe duda de que la figura y la obra del norteamericano resultaban familiares en los ambientes literarios más avezados del momento, representaba un modelo de renovación y de coherencia, ejemplo para futuras innovaciones de todo lo que afectara a lo literario. Hay un dato muy interesante para cifrar la relevancia de la penetración de Whitman en España: se trata de la obra de tres poetas situados en el centro de la actividad literaria de nuestro país en estos primeros años y que presentan tres modos diversos de recepción de Whitman. Nos referimos a Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y Ramón de Basterra.

Resulta difícil imaginar un vínculo posible entre **Juan Ramón Jiménez** y Whitman: mientras que Juan Ramón se refugió siempre en su torre de marfil, en un férreo turrieburnismo que apenas abandonó a lo largo de toda su vida, Walt Whitman asume y defiende la irrupción de las fuerzas vitales, de las corrientes existenciales en el ámbito poético -digamos que lleva hasta sus últimas consecuencias la mezcla romántica del arte y la vida, binomio que horrorizaba a Juan Ramón. Sería inútil por tanto pretender encontrar puntos de contacto entre dos mundos poéticos tan alejados entre sí, con preocupaciones estéticas tan diversas y divergentes. La figura de Juan Ramón

Jiménez nos interesa tan sólo, por lo que a Whitman respecta, por el hecho de que en su obra ensayística ha dejado suficientes referencias al poeta norteamericano como para extraer una serie de interesantes consideraciones. Vamos a distinguir dos momentos esenciales respecto a las manifestaciones sobre Walt Whitman en la obra de Juan Ramón:

- el primer momento corresponde a Diario de un poeta recién casado, aparecido en el año 1916.⁴¹ El propio Gullón hace referencia al conocimiento de Whitman por parte de Juan Ramón:

"No estoy en condiciones de afirmar con entera seguridad qué conocía ya de poesía norteamericana y qué descubrió entonces. No ignoraba la obra de Edgar A. Poe y Walt Whitman".⁴²

En el apartado que Juan Ramón titula "Author's Club" se refiere a los poetas que lo frecuentan y que cultivan una estudiada pose poética basada en el parecido físico con Whitman, Poe... Elude aquí los juicios valorativos sobre ambos poetas.⁴³

Más significativo resulta el texto titulado "Walt Whitman", en el que el autor narra con detalle la anécdota de su visita a lo que en su día fuera la casa de Whitman en Huntington. Tampoco en esta ocasión ofrece Juan Ramón valoraciones sobre el poeta, a pesar del interés mostrado en conocer el lugar de su nacimiento.⁴⁴ En ningún momento encontramos simpa-

⁴¹ Utilizamos la edición conmemorativa del centenario del nacimiento del autor, publicada por Taurus, Madrid, 1981, con prólogo de Ricardo Gullón.

⁴² Ibidem, p.20.

⁴³ Ibidem, p.272.

⁴⁴ Ibidem, pp.274-275.

tías estéticas por el norteamericano; sí que hace notar, sin embargo, su respeto por la figura de un poeta que ocupa por derecho propio un lugar privilegiado en la historia y configuración de la poesía norteamericana.

- en segundo lugar debemos considerar la atención que presta a Walt Whitman en su colección ensayística recogida en Prosas críticas, correspondientes a una etapa bastante posterior de su producción, a partir del año 1942 en adelante.⁴⁵ Así, en "Precedentes de la poesía moderna de los Estados Unidos" sitúa a Poe, Whitman y Emily Dickinson en la cumbre de la poesía norteamericana, antes de su posterior e inmediata decadencia.⁴⁶ Más interesante resulta "Calidad poética moderna en los Estados Unidos (Síntesis anterior)", ya que aborda con mayor detalle la figura de Walt Whitman, al que califica de "romantiquísimo":

"el romantiquísimo Whitman, que ejerció y ejerce tan escasa influencia en los otros continentes, aunque esté tan traducido..."⁴⁷

A pesar del recelo que Juan Ramón muestra en este ensayito acerca de la supuesta extensión del legado poético de Whitman en otros panoramas líricos -legado que, insistimos, responde a unas preocupaciones ético-estéticas tan diferentes a las de Juan Ramón-, el poeta de Moguer hace gala de un sutil y afinado conocimiento de los presupuestos poetológicos básicos de Whitman, fruto sin duda de una lectura directa, proba-

⁴⁵ Seguimos también ahora la edición del centenario, publicada igualmente por Taurus (Madrid, 1982).

⁴⁶ Ibidem, p.308.

⁴⁷ Ibidem, p.316.

blemente en inglés incluso, dado el excelente dominio del mismo de que hacen gala Juan Ramón y su esposa Zenobia Camprubí. La comparación que establece entre Poe, Whitman y Dickinson sitúa con gran acierto al poeta norteamericano en el marco general de la literatura americana de su tiempo:

"Poe es un esteta de su fantasía [...] pero Emily Dickinson y Whitman, que siguen más o menos vigentes, son también estetas. Whitman sobre todo, aunque quizá más religiosos o más naturales que Poe [...] el yo bullanguero de Whitman, su amplio equívoco narcisista, son tan definidos como el narcisismo heroico del yo secreto de Poe. Whitman fue esteta toda su vida".⁴⁸

Poco cabe añadir a las explícitas palabras de Juan Ramón. Sí que se observa sin embargo una sustancial evolución desde sus planteamientos en Diario de un poeta: Jiménez reconoce ahora la vigencia de la obra de Whitman. Si tenemos en cuenta además que estas prosas críticas corresponden a la década de los 40 en su mayor parte, no sería descabellado pensar que nos encontramos ante un reconocimiento abierto de la presencia de Whitman en la poesía española del momento, esto es, en la poesía de la posguerra. Queremos poner de relieve también el finísimo olfato de nuestro poeta al calificar a Whitman de "poeta religioso", y es que el bardo norteamericano intentó hacer de la poesía una nueva religión, en la que los vates officiarían la labor de los sacerdotes. El exceso, para algunos lastre, de la poesía whitmaniana saturaba, qué duda cabe, la exquisita austeridad estética de Juan Ramón, pero lo que nos interesa enfatizar aquí es el hecho de que la obra de Whitman había calado profundamente en la vida literaria de nuestro ám-

⁴⁸ Ibidem. p.317.

bito, haciéndose evidente e insoslayable incluso en aquellos autores que profesaban unos criterios estéticos o éticos de índole muy diferente. Si Whitman está ya presente en poetas que no comulgan con sus renovaciones expresivas y formales, es más que probable que su obra fuera un lugar común entre los poetas preocupados por el fenómeno artístico desde planteamientos éticos; de esta manera, el camino hacia la definitiva configuración de los presupuestos estéticos de Whitman en la posguerra está a estas alturas ya delineado.

Otro de los poetas españoles curiosamente conocedor de la obra de Whitman en España es Ramón Pérez de Ayala. Así, en su libro El sendero innumerable, del año 1915, se encuentra el poema "La última novia" introducido por una cita en inglés de Walt Whitman.⁴⁹ A continuación presenta una composición un tanto excepcional: se trata del "Canto del hombre robusto", inspirado directamente en el "Canto a mí mismo" de Whitman, del que tradujo y adoptó versos enteros.⁵⁰ Ha sido Benito Alvarez Buylla quien se ha preocupado por rastrear esta vinculación entre Pérez de Ayala y Whitman en un artículo ya antiguo que tiene por título "Whitman, poeta ibérico".⁵¹ El interés de este artículo, por lo demás bastante superficial, radica en la inclusión del testimonio del propio Ayala respecto a este insólito poema:

"Contiene varias frases literalmente traducidas de

⁴⁹ PEREZ DE AYALA, R., Obras Completas, Aguilar, Madrid, vol.II, p.249.

⁵⁰ Ibidem, pp.250-253.

⁵¹ ALVAREZ BUYLLA, B., "Whitman, poeta ibérico", Filología Moderna, n.40-41 (nov.1970), pp.43-65.

Walt Whitman y otras de este mismo autor, transformadas en el sentido de la idea central de la composición, cuya paternidad me pertenece propiamente".⁵²

El acercamiento de Pérez de Ayala a Whitman se sitúa en la línea de adopción del vehículo expresivo, del versículo bíblico, y en el tono exagerado, excesivo y rotundo que se desprende de la composición de principio a fin. Comparte Ayala el impulso cósmico y vitalista de Whitman, en una línea muy similar a la que años más tarde cultivaría León Felipe.

Respecto a Ramón de Basterra, por último, hay que decir que cultivó una poesía de corte urbano y maquinístico muy en consonancia con las exigencias estéticas del futurismo. Aullón de Haro ha relacionado estos aspectos de su poesía, así como el tono profético que la caracterizó, con la lectura y conocimiento de la obra del norteamericano:

"El tono del norteamericano y hasta rastros precisos de su obra pueden encontrarse en Basterra [...] Ahora bien, el futurismo de Basterra es maquinístico e ideológico, es decir temático, pero no artístico-formal en sentido propio".⁵³

Ramón de Basterra se acercó por tanto a la adopción europea de la poesía de Whitman, fascinada por los excesos modernólatras, por el vértigo de lo nuevo inédito. La obra poética de Basterra constituye por sí misma una excepción en el marco más amplio de la literatura española del momento al sumarse, insistimos, a las manifestaciones más rotundas de lo que podríamos calificar como "estilo futurista" o "vanguardista". No es de extrañar por consiguiente que la concreción de la poesía

⁵² Ibidem, p.49.

⁵³ AULLON DE HARO, P., La poesía española en el siglo XX (Hasta 1939), Taurus, Madrid, 1989, p.167._

de Whitman que refleja su propia producción no corresponda con la actitud general entre el resto de los poetas de la época o, mejor aún, entre los poetas españoles de todos los tiempos, los cuales, no nos cansaremos de repetir, prefirieron siempre la vertiente humanizada, profética o mesiánica de Whitman.

De todo lo aquí presentado se desprende que el grado de penetración de la obra del norteamericano en nuestro país es más que considerable en el momento de la eclosión de las vanguardias. Con la excepción de Ramón de Basterra, el legado poético de Whitman sedimenta en términos poetológicos que lo circunscriben a una visión panteísta del mundo, a la contemplación de la poesía como la nueva religión y, por supuesto, a la exaltación del impulso vitalista como germen de igualdad política y social del individuo en el seno de la comunidad. Queremos insistir de nuevo en el hecho de que la concreción española de Whitman hace gala de unas características muy peculiares que le son casi exclusivas, y que arraigan en una poesía que necesita de un sólido referente humanizado.

El hecho de que no incluyamos a estos tres poetas (Juan Ramón, Basterra y Pérez de Ayala) como objeto central de este estudio se debe a que la recepción de Whitman la contemplamos tan sólo en aquellos escritores que ocupan un lugar especial en la configuración de lo que en España se conocerá como "poesía comprometida" o "poesía social", ya que la voz de Whitman encaja a la perfección en las necesidades expresivas y poetológicas de la posguerra. Puesto que los tres autores que hemos analizado brevemente aquí se ubican en unos parámetros estéti-

cos y éticos que poco o nada tienen que ver con la poesía de la posguerra, no nos interesa profundizar en sus mundos poéticos, pero sí señalar que aportan una información jugosísima para calibrar en su justo medio el grado de integración de la presencia de Whitman en la lírica española del siglo XX.

7.1.4 Balance de la recepción reproductiva de Whitman en el momento vanguardista español.

Del periodo seleccionado para proceder al análisis de las revistas, hemos detenido el estudio en torno a 1925, ya que nuestro interés primordial radica en la constatación empírica de la recepción reproductiva del poeta de Manhattan hasta el momento del surgimiento decidido de un nuevo giro en el panorama literario español: el giro hacia la contemplación de la literatura como una manifestación artística en deuda con el pueblo, como un vehículo capaz de transmitir las inquietudes político-sociales que la delicada situación general del país exige. Es esencial tener en cuenta en este punto que la concepción acerca de la poesía de Whitman ha superado la primera etapa futurista y acomete ya una nueva concreción. No podemos perder de vista, por otra parte, el sincretismo que caracteriza a la eclosión vanguardista: no se puede circunscribir la génesis del compromiso y la preocupación social en la sola figura de Walt Whitman, pero su ejemplo de honestidad literaria y personal, su genialidad en la intuición de la renovación in-

dustrial y social del mundo occidental, su preocupación por el hombre desde su condición de hombre... constituyen un sólido punto de referencia para toda la poesía de nuestro siglo.

7.2 La eclosión de los movimientos de vanguardia en España.

7.2.0 Revisión del concepto de vanguardia: orígenes y aplicaciones del término.

En el despliegue de sucesivos horizontes de expectativas que proponemos en este trabajo como plataforma de acercamiento a la obra poética de Whitman en España, el momento vanguardista viene a ser un periodo de inflexión definitivo por lo que a la recepción de ésta concierne. En términos generales, las vanguardias convulsionaron conceptos básicos en la configuración del arte y del artista en el seno de la sociedad. Las vanguardias pudieron así acercarse desprejuiciadamente a la producción de un poeta aún polémico. Los movimientos de vanguardia constituyen un horizonte de expectativas óptimo para facilitar la concreción definitiva de Walt Whitman en Europa. Tanto si pensamos en la primera ola modernólatra -futurismo...-, como si pensamos en el giro hacia la politización del artista que inicia el surrealismo, la vinculación de las vanguardias con la obra de Whitman adquiere una dimensión que no puede ser relegada a un segundo plano por más tiempo. Así pues, en el intento de periodización de la recepción del norteamericano entre nosotros, el análisis detenido de los avata-

res de la etapa vanguardista es un capítulo de obligada reflexión. De la concreción vanguardista brota el Whitman más sólidamente comprometido, más inclinado a la asunción de roles proféticos, de gestos mesiánicos, humanizados y humanizantes. Con la vanguardia asistimos a la consagración de la mezcla del arte y la vida, a la contaminación de las manifestaciones artísticas por contagio de la realidad circundante. Recuperarán de esta forma una de las facetas más versátiles y apasionantes de la rica poética whitmaniana.

Un primer acercamiento al fenómeno de los movimientos de vanguardia debe pasar, necesariamente, por recordar el origen del término "vanguardia" o "avant-garde". No han sido pocos los críticos y artistas que han cuestionado la validez del mismo, dado el cariz militar que figura como primera acepción. Así, a nadie se le oculta que, en principio, la vanguardia viene a ser, y es, exactamente lo contrario de la "retaguardia". El término "avant-garde" comenzó a ser utilizado de forma más o menos sistemática a partir de la Revolución francesa, con connotaciones políticas de índole radical. Fueron los románticos quienes no tardaron en adaptarlo a un contexto artístico-literario. Ha sido Matei Calinescu uno de los críticos que con mayor puntiliosidad ha recorrido los avatares de la expresión avant-garde.⁴ Según Calinescu, de la correspondencia mantenida entre Saint-Simon y uno de sus discípulos, Olinde Rodrigues, se desprende que el término que nos ocupa está directamente relacionado con el papel asignado al poeta: así,

⁴ CALINESCU, M., Five faces of modernity. Modernism. Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Duke University Press, Durham, 1987.

el artista es un individuo que ocupa, por derecho propio, un lugar privilegiado en la historia moral de la humanidad, y está llamado a formar parte de una élite conductora de la sociedad.⁵⁵

No es difícil establecer una rápida relación entre las palabras de Saint-Simon y los testimonios acerca de la conciencia de la importancia de su labor poética que muestran los poetas románticos. No hace falta volver a las anteriormente planteadas ideas de Walt Whitman en torno a su tarea fundamental en la construcción de una nueva sociedad y al papel que el poeta del nuevo mundo debe asumir sin dudarlo un instante. El profesor Donald Egbert, si bien parte de los mismos presupuestos teóricos que Calinescu, ha establecido como punto de partida la toma de contacto de Marx con las teorías saintsimonianas y la adopción de las mismas por parte de la vanguardia a través de la lectura previa realizada por el propio Marx.⁵⁶ Así, ahonda en la apreciación de las ideas de Saint-Simon en los ámbitos filosóficos de los diferentes países europeos, y en cómo, de esta manera, se fue estableciendo un caldo de cultivo ideal para la utilización del término "avant-garde" con las connotaciones artísticas y políticas con que lo conocemos en la actualidad. Ya comenzado el siglo XX, este término viene a resumir toda una tendencia hacia el radicalismo, tanto político como estético. Dentro de la complejidad que los movimientos de vanguardia ofrecen, el radicalismo cobrará forma en ex-

⁵⁵ Ibidem, p.102.

⁵⁶ EGBERT, D., "The Idea of Avant-Garde in Art and Politics", Literarische Avantgarden, Manfred HARDT (ed.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989, pp.44-65.

presiones políticas de índole muy diversa, podríamos decir que a veces incluso opuesta. Pensemos en la afiliación fascista que va asociada al futurismo italiano o, en otro sentido, la militancia comunista a la que se llega desde los presupuestos surrealistas (entendemos aquí como premisa básica la asociación de arte/vida como binomio indisoluble).

Los movimientos de vanguardia surgen en torno a la primera década de nuestro siglo (el manifiesto futurista de Marinetti verá la luz en 1909) y se extienden hasta la década de los 30, más o menos, cuando la situación política y social en Europa adquiere tintes de auténtica crispación que desembocarán en la II Guerra Mundial. No vamos a emprender en este estudio el análisis pormenorizado de la suerte seguida por todos y cada uno de los movimientos que se catalogan como vanguardia en el ámbito europeo (futurismo, dadá, surrealismo...). Nos interesa aquí, exclusivamente, reducir el campo de trabajo al análisis de la situación en España y de la respuesta artística que, desde nuestro país, se dio al interrogante que la modernidad artística planteaba.

Así pues, tenemos que los movimientos de vanguardia surgieron con el afán primordial de conmocionar a la sociedad burguesa (políticamente, por ejemplo, esta conmoción se traduce en el surgimiento del fascismo o del comunismo), de provocar a un público que se dibuja y define como mero objeto de provocación y de establecer unos nuevos parámetros en la relación de la vida y el arte. Planteado de esta manera, resulta evidente que la vanguardia constituye, por derecho propio, un punto culminante en lo que Octavio Paz ha denominado "tradi-

ción de la ruptura". Si bien en un primer momento, las manifestaciones de vanguardia apelaban a la provocación pura, a la sorpresa inefable, a la reacción violenta y apasionada, también es verdad que pronto surgió una "poética de la ruptura", una "tradición de la ruptura", que llegó a anestesiar la capacidad de sorpresa del público.

Esta cuestión, establecida aquí de forma somerísima, ha dado lugar, sin embargo, a múltiples controversias a la hora de catalogar lo que se ha dado en llamar **segunda o nueva vanguardia**, que corresponde a las manifestaciones artísticas surgidas a partir de la década de los 50. La crítica ha planteado la incapacidad de la nueva vanguardia para sorprender con profundidad a su público, de tal manera que, en otras palabras, se podría considerar que la vanguardia como tal ha muerto. La relación interna de estos dos momentos de nuestro siglo catalogados como vanguardistas constituye por sí misma un campo de intenso debate, tanto desde el punto de vista artístico como desde el de la continuidad política de la radicalidad rupturista. Insistimos en el hecho de que no es éste el momento de acometer tan sugerente análisis. Se trata, no obstante, de plantear muy sucintamente la riqueza y prolijidad que rodean al debate de los movimientos de vanguardia, tanto extrínseca como intrínsecamente, en el panorama global de la literatura europea.

7.2.1 Aspectos generales de los movimientos vanguardistas

españoles.

Las cuestiones concernientes a la naturaleza y problemática internas de la génesis y manifestación de las literaturas de vanguardia, afectan de igual manera a todos los ambientes artísticos de Europa. Por lo que al panorama español se refiere, pronto surgen, a ojos del estudioso, una serie de interrogantes de carácter más específico y cuya respuesta se puede dejar de lado:

- a) ¿existió realmente una vanguardia española con características propias, fuera de lo que pudiera ser el fácil mimetismo de las corrientes que venían de Europa?
- b) ¿qué relación sostiene nuestra vanguardia no ya con las manifestaciones europeas, sino con la vanguardia hispanoamericana y con el modernismo, inmediatamente anterior cronológicamente?

Por lo que a la primera pregunta respecta, la respuesta más afinada parte de los propios integrantes de las manifestaciones literarias de la vanguardia en España. Así, La Gaceta Literaria, en junio de 1930 presenta las bases de una encuesta literaria centrada en cuatro preguntas esenciales:

- 1) ¿Existe o ha existido la vanguardia?
- 2) ¿Cómo la entiende usted?
- 3) A su juicio ¿qué postulados literarios presenta o presentó en su día?
- 4) ¿Cómo la juzgó y la juzga ahora desde el punto de vista político?

La encuesta se prolongó a lo largo de cuatro números y

reflejó las opiniones de 32 escritores. Como muy bien recoge Víctor García de la Concha, el propio promotor de la encuesta, Miguel Pérez Ferrero, señala que llegar a una síntesis completa de la misma "resulta en absoluto difícil, ya que rara vez ha habido tal disparidad de opiniones y una tal abundancia de timideces en lo que se refiere al fondo del problema".⁵⁷

De entre los treinta y dos encuestados, tan sólo dos manifiestan una opinión negativa respecto a la existencia de la vanguardia: se trata de Antonio Marichalar y de Bergamín. Sin embargo, y a pesar de la disparidad de juicios, García de la Concha establece una serie de presupuestos que nos serán de gran utilidad a la hora de establecer el carácter y la dimensión de la vanguardia en España. Así, el crítico recoge la idea del carácter combativo de nuestra vanguardia, la simultaneidad de creación y reflexión sobre el fenómeno estético y la idea de que realmente las manifestaciones vanguardistas tenían un "enemigo al que oponerse".⁵⁸

De los resultados de la encuesta destaca, en primer lugar, la certeza de que la vanguardia desde la perspectiva interna, esto es, desde el punto de vista de los artistas, se contempla como algo que sí tuvo lugar, se vive desde la autoconciencia de su diferencia respecto a lo que hasta entonces había ocupado la escena del arte. Desde el punto de vista externo, desde la crítica, las cosas no se plantean de una forma tan optimista. Las puntualizaciones establecidas por Jaime

⁵⁷ GARCIA DE LA CONCHA, V., "Anotaciones propedeúticas sobre la vanguardia literaria hispánica", Homenaje a Samuel Gili Gaya, Biblograf, Barcelona, 1979, pp.99-111.

⁵⁸ Ibidem, pp.100-101.

Brihuega a lo largo de sus complejos estudios sobre las manifestaciones artísticas de la vanguardia, resultan muy aprovechables por lo que a la literatura se refiere, ya que parte de un análisis de orden básicamente interdisciplinar, relacionando el ámbito literario con el pictórico y/o el escultórico. Parte el crítico de la constatación de la efectiva relación existente entre las manifestaciones de la vanguardia en España y las que surgen coetáneamente en Europa. Lo que ocurre, según Brihuega, es que estas manifestaciones artísticas que tienen lugar en nuestro país no pasaron de ser "una propuesta de modificación de la ideología burguesa desde plataformas burguesas",³⁹ al menos por lo que a las dos primeras décadas de este siglo se refiere (ya que a partir de los años treinta la situación del escritor y su compromiso con el mundo cambiarán sustancialmente).

Resulta innegable que el esfuerzo por adoptar los modos vanguardistas tiene mucho que ver con el afán, por parte de los artistas españoles, de verse legitimados en el cauce de una corriente de modernidad de la que, hasta el momento, se habían sentido sistemáticamente excluidos. Tiene razón Brihuega al señalar que, a pesar de la prontitud con que se publica el manifiesto futurista en España (recordemos que salió a la luz en la revista Prometeo, en abril de 1909, dos meses después de su irrupción en el panorama literario francés y un mes después de su publicación en Milán), no son observables respuestas favorables o giros aperturistas ante la avalancha van-

³⁹ BRIHUEGA, J., Las vanguardias artísticas en España (1909-1936), Istmo, Madrid, 1981, p.73.

guardista que se avecinaba. No duda Brihuega en calificar la publicación del manifiesto en España de espúrea y aislada, sin repercusiones inmediatas en un público poco interesado o poco enterado.

Efectivamente, por lo que al futurismo respecta, el panorama español reaccionó con torpeza y lentitud, y habrá que esperar a la eclosión del ultraísmo para encontrar un movimiento que canalice las aspiraciones estéticas (al menos algunas) que reivindicó el futurismo. La vanguardia española peca de fragmentariedad y de falta de continuidad en sus iniciativas artísticas. Entre sus carencias, hay que señalar la ausencia de manifiestos, los cuales, si bien en otros panoramas poéticos adquieren en un primer momento un tono eminentemente etiológico y doctrinal, pronto pasarán a ser la manifestación artística más rica y más característica de los diferentes movimientos. Hasta tal punto esto es así, que los manifiestos se convirtieron per se en auténticas obras de arte, dejando a un lado su primitivo carácter didáctico o propagandístico.

De las características que observa Brihuega en las manifestaciones de vanguardia en España, deduce una afirmación que no deja de resultar un tanto arriesgada:

"se hace muy difícil y nos atreveríamos a decir que metodológicamente inútil, proceder a una distinción nítida de tendencias, al menos con el alcance sistemático con que se ha operado en el caso del resto de las vanguardias europeas: en la producción artística de la vanguardia española no hay "ismos".⁶⁰

Y es que en nuestra opinión la confluencia y amalgama de diversas corrientes en la génesis de las manifestaciones ar-

⁶⁰ BRIHUEGA, J., Op.cit., p.77.

tísticas pocas veces ha sido tan caudalosa como aquélla que dio lugar a lo que se ha venido llamando vanguardia, teniendo en cuenta que esto afectaría a la vanguardia entendida como fenómeno global dentro de la historia del arte y la literatura de Occidente. Esto por lo que al panorama general de la vanguardia se refiere, pero en España es innegable a estas alturas que el ultraísmo/creacionismo y el surrealismo vinieron a ser dos hitos definitivos en la modernización de la poesía y en su incursión abierta en el seno de las corrientes que configuran la poesía moderna.

Frente a la postura un tanto pesimista defendida por Brihuega, García de la Concha ha criticado esta tendencia, relativamente común entre la crítica especializada, a presentar una imagen de la vanguardia como "una anárquica amalgama de escarceos individualistas, esporádicos e inconexos".⁶¹ Apela este crítico a las especiales y extremadas condiciones socio-políticas que vieron nacer los incipientes balbuceos vanguardistas; de aquí se desprende, parafraseando a García de la Concha, su proyección multiforme, titubeante y contradictoria. Lo que subyace, en el fondo, es el momento hasta entonces desconocido, "de mayor unidad europea proyectada hacia la construcción de un nuevo tipo de hombre, de una cultura nueva y de una sociedad renovada".⁶² Desde esta perspectiva justifica Víctor García de la Concha la diversidad de los movimientos de vanguardia, diversidad que adquiere una dimensión plena tan

⁶¹ GARCIA DE LA CONCHA, V., "Anotaciones...", Art.cit., p.106.

⁶² Ibidem, p.106.

sólo en función de la perspectiva global. Dadas las características del presente estudio, si bien consideramos que, en efecto, la vanguardia debe ser entendida como un fenómeno global, como una nueva actitud ante el arte y la vida, necesitamos proceder al desbrozamiento del complicado panorama y atender a la tipificación de las diversas manifestaciones de los movimientos vanguardistas que brotan en nuestro país. Separar los diferentes momentos de la vanguardia nos parece importante además por una razón de peso que no conviene perder de vista; se trata de que durante este periodo se estableció una especie de dialéctica interna, probablemente inconsciente y un tanto curiosa, pero no por ello menos previsible: los sucesivos movimientos vanguardistas se engarzan articulando la actitud primera de revolución y destrucción (rechazo del pasado, desprecio de los clásicos, ruptura del lenguaje...) con una actitud posterior de reconstrucción y restauración. Lo más frecuente viene a ser que los diferentes ismos monopolicen una de las actitudes. Así, no resulta difícil ubicar al dada entre los ismos más iconoclastas y violentamente destructores, y al surrealismo como ismo de corte más utópico, preocupado por establecer las sólidas bases de un mundo nuevo, en una onda más pragmática.

No cabe duda de que el panorama vanguardístico español carece de la vitalidad, la riqueza de manifestaciones y la brillantez de los resultados de la vanguardia europea (lo cual viene a significar, casi exclusivamente, vanguardia francesa), pero fenómenos tan definidos como el ultraísmo/creacionismo y el surrealismo reclaman por derecho propio un lugar primordial

en el panorama literario español, y supusieron un increíble esfuerzo de acompasamiento con las corrientes literarias que, por entonces, se desarrollaban en el resto de Europa.

La cuestión de la distribución cronológica de la vanguardia española nos parece de importancia menor y de patente ambigüedad. Por una parte, ya se ha señalado la prontitud y puntualidad en la publicación en nuestro país del manifiesto futurista de 1909. Pero, como muy bien ha puntualizado Brihuega, esta fecha no supuso un punto de referencia nítido en el cambio de sensibilidad artística, ya que la manifestaciones inmediatamente posteriores no consiguen librarse de ese tono, tan típicamente español, de la dialéctica entre lo "lo nuevo y lo viejo". A pesar de la aparente pasividad del panorama español, hay un artista que brilla con luz propia y que va abonando el campo para el giro de esa esclerotizada sensibilidad. Se trata, cómo no, de Ramón Gómez de la Serna, cuyos escarceos y sugerencias constituyen una plataforma ineludible para lo que vendrá después. La figura inefable de Ramón viene a ser un oasis en el desierto y es difícil encontrar otras figuras contemporáneas a él capaces de enlazar con su elevado nivel de ruptura artística. Habrá que esperar a que el ultraísmo se instale definitivamente en nuestro país para poder hablar de un movimiento de vanguardia situado con solidez en el panorama literario español. Desde esta perspectiva, Buckley y Crispin han considerado dos momentos en la vanguardia española:

- el ultraísta, de 1919-1923, centrado en la destrucción de lo perteneciente al pasado, heredero del "antipassatismo" futurista.

- el **surrealista**, de 1925-1935, de índole más constructivista.⁶³

Víctor García de la Concha, por su parte, señala la fecha de 1916 como punto de referencia para la consagración del periodo vanguardista en España.⁶⁴ Recordemos que la primera visita de Vicente Huidobro a nuestro país tuvo lugar en 1916 y fue también entonces cuando éste se entrevistó con Rafael Cansinos Assens con la intención de emprender la formación de un grupo literario, a lo que Cansinos replicó con pesimismo que era imposible organizar un grupo en España y mantenerlo unido. Sea como fuere, Huidobro abandonó España en dirección a París, donde se estableció rápidamente junto al grupo de artistas que se hallaban en la avanzada de las manifestaciones artísticas, y que eran conocidos ya en aquel entonces por el nombre de cubistas: Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Juan Gris, Pierre Reverdy... Habrá que esperar a su segunda visita a España, en 1918, para que su presencia arrastre tras de sí a Gerardo Griego y a Juan Larrea, y empiece a sonar con fuerza el nombre de ultraísmo. Insistimos, no obstante, en que la cuestión de los movimientos de vanguardia en España resulta de importancia menor en nuestro estudio, que se debatirá, más específicamente, en cuestiones de naturaleza poetológica.

⁶³ BUCKLEY, R., y CRISPIN, J., Los vanguardistas españoles (1925-1935). Alianza Editorial, Madrid, 1973, pp.9-10.

⁶⁴ GARCIA DE LA CONCHA, V., Art.cit., p.108.

7.2.1.1 Modernismo y simbolismo en el origen de la vanguardia.

Propuesta de revisión.

No podemos olvidar una segunda cuestión fundamental, planteada más arriba, en torno a la vanguardia española. Nos referimos a la vertebración de la misma con el modernismo y la vanguardia hispanoamericana. Hasta hace poco tiempo, la vanguardia era considerada por la crítica como un fenómeno aislado e inconexo, surgido poco menos que de la nada. Una actitud más profundamente revisionista no ha podido eludir, sin embargo, la íntima conexión existente entre modernismo y vanguardia, en el ámbito hispánico, o entre el simbolismo degradado y vanguardia en el contexto europeo. Así, René de Costa se hace eco de la carencia de estudios sólidos sobre la última etapa del modernismo hispánico como la razón primordial que "ha dificultado una comprensión cabal del movimiento, a la vez que ha impedido toda interpretación de la génesis de la vanguardia".⁶⁵ Los poetas vanguardistas españoles hunden sus raíces en terreno modernista. Esto es aplicable, según De Costa, a Huidobro, Neruda o García Lorca, si bien no se trata de una característica exclusivamente circunscrita a los avatares de la literatura hispánica, ya que Apollinaire y Cocteau "se iniciaron bajo las normas del simbolismo postrero".⁶⁶

John W. Kronick ha planteado esto mismo con una perspectiva un poco diferente. Para él, la trayectoria desde el ro-

⁶⁵ DE COSTA, R., "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico", Hispanic Review, nºXLIII (1975), pp.261-274.

⁶⁶ Ibidem, p.261.

manticismo a la vanguardia está clara y resulta incontestable ya que "el Simbolismo y el Modernismo son la escala que hace el romanticismo camino de la vanguardia",⁶⁷ de tal manera que gran parte de los conflictos del siglo XX fueron planteados por las grandes poéticas del siglo XIX. El culto a la originalidad (derivado de la institucionalización del horror al mimetismo clásico) y el "ejercicio desenfrenado de la imaginación", por ejemplo, estarían latentes, según Kronick, en los postulados simbolistas, pero resulta evidente que se trata de una actitud que germina con el romanticismo y con su búsqueda de una serie de anti-poéticas clásicas.

Por otro lado, resulta interesante el juicio expresado por Alvaro Salvador Jofre en su obra Rubén Darío y la moral estética.⁶⁸ Plantea aquí cómo dos elementos esenciales en la configuración del esteticismo moral de Rubén Darío, como son la institución de la anormalidad y la temática de lo inútil, alcanzan una dimensión absoluta en la adopción y el tratamiento que de ellas hace la vanguardia.⁶⁹ En el caso de la vanguardia española no deja de resultar paradójico que fuera el modernismo, un movimiento vinculado a la burguesía, el que constituyera la plataforma previa al desarrollo de los movimientos de vanguardia, los cuales nacen, a su vez, con la intención explícita de provocar a la burguesía, "a su dialéctica

⁶⁷ KRONICK, J.W., "Influencias francesas en la génesis del modernismo", Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano. Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp.35-49.

⁶⁸ SALVADOR JOFRE, A., Rubén Darío y la moral estética, Universidad de Granada, 1986.

⁶⁹ Ibidem, p.33.

y a sus formas expresivas".⁷⁰

Del simbolismo/modernismo heredará la vanguardia las bases de sus futuros y feroces debates internos. Así, si simbolismo y modernismo rechazan el arte utilitarista, la vanguardia se enfrentará a las exigencias del realismo socialista respecto a la función del arte y del artista en la sociedad. Esta serie de reflexiones le llevan a Kronick a concluir que simbolismo/modernismo y vanguardia son las dos caras de la misma moneda, donde la "perfección formal y la ruptura formal son dos etapas de un formalismo autosuficiente".⁷¹ Se cierra, de esta manera, el círculo entre romanticismo/simbolismo y simbolismo/vanguardia.

7.2.1.2 La vanguardia como recuperación definitiva de la heterodoxia whitmaniana.

La relación entre la vanguardia española y la europea no nos interesa en sí misma, sino tan sólo en cuanto a lo que afecta a la recepción de Walt Whitman en España a partir de la recepción previa en Europa; y al decir Europa nos referimos fundamentalmente a Francia. Como ya hemos apuntado al proceder al análisis del simbolismo, fueron algunos de los poetas adscritos a este movimiento los primeros en hacer gala de una inquestionable actitud positiva ante la obra poética de Whitman.

⁷⁰ Ibidem, p.33.

⁷¹ KRONICK, J.W., Op.cit., p.47.

El simbolismo europeo -y su equivalente hispanoamericano, el modernismo- no consigue sin embargo desembarazarse del lastre impuesto por la tradición, a pesar de estar sólidamente instalado en la corriente antimimética que el romanticismo había inaugurado bastantes años antes.

Las vanguardias, en este contexto, vienen a ser la ruptura definitiva con las reminiscencias del pasado. La figura de Whitman, que había sido un personaje difícil de encasillar para simbolistas y modernistas a pesar de la declarada admiración que le profesaron, consigue cuajar en el ambiente literario europeo gracias a la furia "antipassatista" de los vanguardistas; resulta evidente que Whitman no había encajado en los valores del pasado y era un elemento susceptible de ser recuperado en una clave poética nueva, radicalmente diferente de aquella que hasta entonces lo había obviado. Hay que recordar, sin embargo, que ya el simbolismo y el modernismo habían marcado un cierto tono en los matices de la recepción de Whitman. No habían permanecido ajenos al esfuerzo de renovación formal, por una parte, ni a la importancia que el poeta concede a la estética urbana, al canto rotundo a la democracia o a la especial perspectiva del yo en el poema, por otra.

La vanguardia literaria no descubre por tanto en solitario a Whitman; podría decirse así que los movimientos de vanguardia son herederos de una tradición subterránea que ya había admirado la innovadora ruptura propuesta por el poeta de Manhattan. Simbolismo/modernismo y vanguardia establecen de esta forma una línea de continuidad, un sólido continuum en la recuperación de toda una serie de presupuestos poéticos ade-

lantados por Whitman y que serán llevados hasta el paroxismo por esta última. Al estudiar por tanto la evolución de los términos de la recepción de Whitman en Europa y, más concretamente, en España, es prácticamente imposible llegar a buen término sin reflexionar seriamente acerca de las adquisiciones y rupturas que promueven el simbolismo, el modernismo y la vanguardia.

7.2.2 Con el ultraísmo se instaló la vanguardia.

Una de las condiciones básicas que se sitúan entre las premisas previas a la definición de un fenómeno de vanguardia es la actividad grupal, esto es, la conciencia colectiva, la canalización del afán creativo en torno a un manifiesto, el cual, no sólo cuajará teóricamente las inquietudes del grupo, sino que llegará a ser, por méritos propios, un género literario durante un periodo de tiempo muy concreto. Así pues, en España hay que esperar a la manifestación pública del ultraísmo (1919) para poder hablar de un movimiento de vanguardia como tal. Hay, sin embargo, en nuestro país, un par de figuras interesantes, intensamente estudiadas por la crítica, que no podemos dejar de mencionar. Se trata, por una parte, de la figura de Ramón Gómez de la Serna, y por otra, de la actividad literaria que surge en torno a Cansinos Assens. Efectivamente, si bien en España la actividad vanguardista no había conseguido cuajar en ningún fenómeno definido y delimitable, la acti-

tud de Ramón muestra la predisposición de un reducido sector de los artistas españoles a emprender nuevas y arriesgadas aventuras literarias -aventuras que, en el caso de Gómez de la Serna, tienen mucho que ver con la reivindicación de nuevas vinculaciones entre arte/vida, haciendo que ambos tiendan a mezclarse y confundirse continuamente. No hay más que recordar algunas de las interesantes declaraciones de Ramón sobre la importancia de lo social en la vida cultural. Se trata de unas declaraciones de principios que muy bien podría firmar cualquiera de nuestros poetas de la posguerra:

"La cuestión capital, única de la vida -claro que porque es ante todo cuestión individual- es la social, y es increíble que el hombre no se haya impuesto lo que debe ser su única imposición, la de solucionarla..."⁷²

No cabe duda de que Ramón constituye un caso excepcional en el panorama literario español, su especificidad hace de él un personaje difícil de abarcar. Resulta obvio que estaba dotado de un talento fuera de lo común y que se encontraba relativamente bien situado respecto a lo que, por aquel momento, estaba ocurriendo en el mundillo artístico europeo. No hay más que recordar, por ejemplo, que fue él quien tradujo, en 1909, el manifiesto futurista y lo publicó en la revista Prometeo. Ramón Gómez de la Serna no creó en torno a sí un grupo definido, pero su actividad abonó el campo a la llegada de otros artistas y de otros aires en el panorama global de la literatura española de principios de siglo.

⁷² ILIE, P., Documents of the Spanish Vanguard. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969, p.26. El artículo de Ramón Gómez de la Serna se hallaba publicado originariamente en Prometeo, en noviembre de 1908.

Junto a Ramón, pero sin su extremada brillantez y genialidad, se halla otra figura que no merece ser dejada en el tintero. Se trata, como ya apuntábamos arriba, de Rafael Cansinos Asséns, impulsor en España del ultraísmo y hombre terriblemente aficionado a las tertulias literarias. Podría decirse que fue Cansinos el que organizó la infraestructura del Ultra en nuestro país (sus aportaciones a través de las diversas publicaciones literarias del momento así lo confirman), pero le desbordaron los acontecimientos: los jóvenes percibieron que había que actuar rápido e importar la vanguardia de Europa.

Será, así pues, el ultraísmo el primer movimiento de vanguardia español propiamente dicho, ya que si algo define a la vanguardia, como ya hemos repetido en más de una ocasión, es la actividad grupal, el compartir una inquietud común de renovación y actividad artísticas. El Ultra deberá enfrentarse a unas circunstancias muy concretas dentro del panorama artístico/literario español. La primera característica que salta a la vista es un marcado eclecticismo -un eclecticismo que, según Soria Olmedo, les lleva a amalgamar tendencias en otros contextos opuestas, como son el dadaísmo y el cubismo, por ejemplo-⁷³ y un impulso renovador, centrado de manera especial en el plano de lo formal expresivo. Estas dos características hay que ubicarlas en su adecuado contexto, esto es, hay que aclarar algunas peculiaridades de la vanguardia española que la hacen bastante diferente de otras manifestaciones vanguardistas europeas y que tienen mucho que ver con peculiaridades de

⁷³ SORIA OLMEDO, A., Vanguardismo y crítica literaria en España, Istmo, Madrid, 1988, p.66.

tipo socio-cultural en nuestro país. Ya en el anterior apartado hicimos referencia a las reservas de ciertos sectores de la crítica española respecto a la verdadera naturaleza de los fenómenos de vanguardia en España. Así, Brihuega no duda en calificarlos de manifestaciones de protesta contra la burguesía realizadas desde la plataforma burguesa. En efecto, asistimos a la vertebración de dos curiosas condiciones: por un lado, la evolución de la vida cultural española no había fructificado en la creación de "masas de intelectuales adocenados y académicos",⁷⁴ como había ocurrido en otros lugares de Europa, de tal manera que el objetivo de atacar desde la vanguardia ni está tan definido ni tiene la fuerza que cabría esperar. La segunda condición que hay que tener en cuenta, a partir de lo anterior, es el papel jugado por la burguesía en todo esto: el arte de la vanguardia en España no sólo no va a atacar frontalmente los estamentos del gusto burgués, sino que la iniciativa rupturista va a canalizarse por la vía de la incorporación al sistema:

"Por eso los proyectos de la vanguardia tienden a resolverse en un sentido constructivo, y en lo posible, interno a la evolución de la literatura, sin veleidades revulsivas en lo cultural ni en lo social".⁷⁵

No hay que pensar, sin embargo, que no existía un sector fuertemente reaccionario entre los componentes de la burguesía española. Lo que ocurre, y esto es lo verdaderamente importante, es que los artistas pasan rápidamente de la provocación a la educación: hay que educar a la burguesía en lo nuevo, de

⁷⁴ Ibidem, p.78.

⁷⁵ Ibidem, p.79.

ahí la atención prestada a cuestiones formales del lenguaje. Lo que se puede englobar dentro de los fenómenos vanguardistas del panorama español, cae más bien dentro de la onda reestructurativista y reconciliadora de la vanguardia, que en su momento más ferozmente destructivo e iconoclasta, fácilmente reconocible en el dada, por ejemplo.

7.2.2.1 Intento de aproximación a la poética futurista de Whitman desde los presupuestos ultraístas.

Teniendo en cuenta este panorama, ¿qué viene a aportar el ultraísmo al sistema global de la literatura española? Se podría considerar, sin temor a equivocarse, que el Ultra supuso la consagración de la apertura definitiva a las novedades que estaban surgiendo en Europa. Así, el Ultra consiguió aglutinar en torno a sí a los espíritus más inquietos y predispuestos del momento. Sirvió como vía de entrada a las últimas ideas acerca de la creación y la actividad artísticas, tanto en el plano teórico como en el productivo. El ultraísmo favoreció la irrupción, asentamiento y cultivo de una actividad vanguardista formal. Pedro Aullón de Haro ha planteado la función del mismo en los siguientes términos:

"estatuye por primera vez la inserción de la lengua española con total sentido propio en el proceso dialéctico de la estética de la modernidad occidental, integrándose de este modo como una singular pieza más [...] el Creacionismo posee un estatuto equipa-

nable al de los restantes movimientos europeos".⁷⁶

Los propios poetas e impulsores del Ultra no son ajenos a la importancia del movimiento y tienen plena autoconciencia del impulso renovador que están ejerciendo en el panorama literario español. Así lo afirma Cansinos Assens en uno de los números de la revista Cervantes:

"El lema ULTRA señala un movimiento literario, no una escuela. Resume una voluntad caudalosa, que rebasa todo límite escolástico..."⁷⁷

Rivas Paneda viene a confirmar la opinión de Cansinos respecto a la voluntad de reforma latente bajo el esfuerzo del ultraísmo:

"Ultra es, y será, se diga lo que quisiera cada uno decir, tan sólo un ansia de renovación, una patente voluntad de nada definido, enteramente nuestro..."⁷⁸

Respecto a las reivindicaciones concretas del ultraísmo, se puede observar toda una serie de concomitancias con las que el futurismo propagó por fechas inmediatamente anteriores en los panoramas francés e italiano. Así, en el manifiesto ultraísta que se publicó en la revista Grecia (n.XX, junio 1919), encontramos un alegato de la fuerza de la juventud creadora, de su derecho a romper con todo lo anterior:

"Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.

⁷⁶ AULLON DE HARO, P., "La trascendencia de la poesía y el pensamiento poético de Vicente Huidobro", Revista de Occidente, nº86-87, pp.42-43.

⁷⁷ CANSINOS ASSENS, R., "Los poetas del Ultra", Cervantes, junio 1919, p.85.

⁷⁸ RIVAS PANEDA, J., "Protesto en nombre del Ultra", Cervantes, septiembre 1919, p.146.

Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá".⁷⁹

Tampoco caben dudas sobre las rotundas declaraciones de Juan Chabás y Martí en la revista Cervantes en 1919:

"El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones estéticas con una fuerza directriz. Sólo puede servir como elemento de sugestión [...] Nuestra Edad nueva no puede sentir ya las obras clásicas como representativas de ideales clásicos. Aca-so quedan supervivientes únicamente valores técnicos y nada más. Pero hasta esos valores hay que revisarlos".⁸⁰

El ultraísmo recupera así el culto futurista a la juventud, a la fuerza, casi podríamos decir a la virilidad, que estaba recogido ya en las bases del movimiento futurista y que, como ya hemos visto, encuentra un equivalente especular previo en la poética de Walt Whitman.⁸¹ Recoge también la predilección por las máquinas, fetiches de la modernidad, que ya habían cantado Marinetti y su séquito y que, insistimos, sedujeron en su día a la mirada inocente de Whitman. Las palabras de Guillermo de Torre no pueden ser más explícitas:

"Arte nuevo, medios expresionales nuevos, y ¿temas...? Entre la máquina y la rosa, como leit-motifs sugeridores yo prefiero la primera. Me ofrece la lección de su ritmo -como dicen los puristas- verte-

⁷⁹ Hemos utilizado para la recogida de los textos programáticos de las vanguardias el excelente trabajo recopilatorio de Jaime BRIHUEGA, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931), Cátedra, Madrid, 1979, p.103.

⁸⁰ Ibidem, p.193.

⁸¹ Evitamos aquí la repetición de los fragmentos de la poética whitmaniana que presentan los aspectos esenciales para la posterior concreción futurista. Estos fragmentos ya han sido reproducidos en nuestro estudio en el apartado dedicado al análisis de la relación de Whitman con el nacimiento de la modernidad y de la percepción de la misma por parte de los poetas.

brado y potente..."¹²

Se observa además una vuelta radical a la contemplación de la vida como un bien sublime en sí misma, al respeto por las cosas vivas, por el devenir de lo cotidiano, frente al respeto incuestionable por las glorias del pasado que se exigía en momentos artísticos anteriores:

"Amo, cada día con más intensidad, las cosas vivas. Detesto, las cosas muertas. Por una cosa viva permutaría todos los kilómetros de pintura muerta, que se desenvuelven -interminables- sobre las paredes de nuestras salas de exposiciones".¹³

No hay más que recordar, por otra parte, el núcleo vitalista sobre el que se apoya la poesía de Walt Whitman y que fue convenientemente adoptado y adaptado por el futurismo.

Las vanguardias apuraron también otro de los aspectos más innovadores aportados por Whitman, y el ultraísmo no descuidó esta faceta de las mismas. Se trata del descubrimiento de la ciencia como objeto poetizable; a partir de ahora los avances de la ciencia se contemplan en cuanto elementos que condicionan y alteran la situación del hombre en el mundo. Silverio Lanza no perdió la oportunidad de recordarlo en un temprano artículo de la revista Arte joven (agosto 1909):

"Hallar, por medio de la Ciencia, un fin de perfección, y realizarlo por medio de las artes, constituye la gran labor humana. El Arte sigue a la ciencia".¹⁴

Hay que tener en cuenta así pues, que a pesar del rechazo abierto que Huidobro manifestó en más de una ocasión por las

¹² Ibidem, p.111.

¹³ Ibidem, pp.178-179.

¹⁴ ILIE, P., Op.cit., p.31.

teorías artísticas defendidas desde el futurismo italiano, la trayectoria española del ultraísmo guarda una considerable deuda con gran parte de las más rotundas adquisiciones de los futuristas, adquisiciones que a su vez coinciden en más de un aspecto con la profunda ruptura poetológica que propició Walt Whitman.

7.2.2.2 La sombra de Vicente Huidobro en la vertebración de la primera vanguardia española.

El ultraísmo en España no dio lugar a una producción literaria caudalosa. La actividad poética se canalizó sobre todo a través de las revistas ultraístas, muchas veces efímeras, que ya hemos tenido la oportunidad de revisar con detalle. Se podrían reducir a cuatro nombres las figuras que brillaron con luz propia en nuestro panorama: Vicente Huidobro, por supuesto; Gerardo Diego, cuyas aportaciones teóricas resultan interesantísimas; Juan Larrea, para muchos el padre del surrealismo español, y César Vallejo, en su vertiente menos politizada. Esta peculiaridad del ultraísmo ha tenido como consecuencia inmediata que la deuda de la literatura posterior con el mismo no siempre haya sido convenientemente recordada y valorada. Soria Olmedo trae a colación el testimonio de Dámaso Alonso, el cual, a pesar de tener clara conciencia de la distancia poética que separa a ultraístas y poetas del 27, afirma que "el ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en

pequeña parte, una de las más interesantes generaciones poéticas de nuestra historia".¹⁵

Llegado este punto, resulta imprescindible introducir la figura de Vicente Huidobro, padre del creacionismo (no hay que olvidar que tuvo más de un roce con Reverdy por la paternidad respecto al mismo). Las diferencias conceptuales entre creacionismo/ultraísmo resultan difíciles de establecer, farragosas, y bastante poco útiles metodológicamente hablando. Consideramos en este estudio que creacionismo y ultraísmo comparten toda una serie de presupuestos comunes respecto a la naturaleza del acto creativo, del papel del artista... Responden, en suma, a la misma inquietud artística. Ha sido García de la Concha uno de los que mejor ha establecido las diferencias conceptuales entre ultraísmo/creacionismo y "Vltra". Insiste especialmente en destacar la especificidad de este último, ya que la similitud gráfica del término ha dado lugar a abundantes malentendidos entre los críticos. Respecto a la evolución hacia la poesía española posterior, la vinculación de la generación del 27 con la vanguardia representada por el creacionismo es un punto de partida incontestable para García de la Concha.¹⁶

El paso de Huidobro por España procedente de París sirve como punto de partida a la hora de encender la chispa que dio lugar al ultraísmo. La evolución histórica del mismo ya ha sido establecida detalladamente por estudios a estas alturas

¹⁵ SORIA OLMEDO, A., Op.cit., pp.69-70.

¹⁶ GARCIA DE LA CONCHA, V., "Introducción al estudio del surrealismo español", El Surrealismo, Taurus, Madrid, 1982, p.10.

clásicos (el de Gloria Videla, por ejemplo).⁸⁷ No vamos a proceder aquí, por otra parte, al estudio exhaustivo y detallado de las poéticas ultraístas, labor que no ha sido emprendida por la crítica hasta hace poco tiempo. Entre sus aspectos más interesantes no podemos dejar de señalar cómo en un ambiente enrarecido por los excesos epigónicos de un modernismo mal entendido, el ultraísmo/creacionismo introdujo el culto desmedido a la imaginación, único instrumento capaz de crear imágenes nuevas, atrevidas, desconocidas. Se impone la búsqueda de lo absolutamente novedoso, el poema debe ser un objeto autónomo, inédito, reducido a la autorreferencialidad y, por supuesto, antimimético. Este es, precisamente, uno de los principios básicos de la poética de Vicente Huidobro: el poeta chileno lleva hasta sus últimas consecuencias la premisa, ya institucionalizada por el romanticismo, de la antimimesis como exigencia indiscutible del proceso creador artístico. Así, Huidobro, una vez superado un primer estadio, adscribible al modernismo posterior, enlaza decididamente con la tradición de la ruptura, y desde la publicación de su proclama Non serviam, donde predomina un tono general antihoraciano y antiaristotélico, su poética personal se acogerá a las coordenadas del "anticódigo romántico-simbolista", en palabras de Aullón de Haro.⁸⁸

El creacionismo, a pesar de ser un movimiento ecléctico, se enfrentó con más o menos fiereza a otros fenómenos de vanguardia contemporáneos. El carácter "pendenciero" y soberbio

⁸⁷ VIDELA, G., El ultraísmo. Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia, Gredos, Madrid, 1963.

⁸⁸ AULLÓN DE HARO, P., La poesía española (Hasta 1939), Op.Cit., pp. 120-134.

del escritor chileno se ha convertido en lugar común entre los críticos. Algo de verdad debe de haber en todo esto, y su enconado enfrentamiento con la actividad artística futurista viene a ser una prueba fehaciente. Ya en 1914, Huidobro atacó a Marinetti acusando al movimiento que encabezaba de frívolo y pasado de moda. Mireya Camurati ha procedido al análisis y seguimiento de la aversión que Vicente Huidobro mostró siempre por el futurismo. Hasta tal punto esto es así que entre 1914-1939 siempre que "alude al escritor italiano o a su escuela (lo hace) en forma breve pero devastadora".⁸⁹ La opinión del promotor del creacionismo sobre el futurismo peca unas veces de superficialidad y otras de consciente tendenciosidad, lo cual se ve agravado por el hecho de que, en realidad, no faltaron en la poesía del chileno elementos del mundo moderno, cantados hasta el paroxismo por el futurismo. Hasta tal punto esta irrupción de lo moderno tiene peso en su poesía que gran parte de la crítica se ha hecho eco de la misma. Así, Emilia de Zuleta hablará de la "introducción de nuevos temas... el mundo nuevo de lo dinámico, del perfeccionamiento industrial de la máquina, la velocidad y el automóvil" junto a un "estilo metafórico" y "el tono lírico humorístico, agresivamente dejado de toda efusión sentimental o retórica".⁹⁰

A pesar del enconado enfrentamiento que Huidobro mostró ante el maquinismo futurista, aceptó sin reservas la irrupción del verso libre, vehículo poético básico en las manifestacio-

⁸⁹ CAMURATI, M., Poesía y poética de Vicente Huidobro, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1980, p.34.

⁹⁰ ZULETA, E.de, Cinco poetas españoles, Gredos, Madrid, 1971.

nes literarias del futurismo:

"En lo único en lo que estoy de acuerdo con Marinetti es en la proclamación del verso libre".⁹¹

En este punto es obligado proceder a una serie de reflexiones. Tanto si pensamos en el fenómeno de la modernolatría, el canto a la velocidad, a la técnica, a lo avasalladoramente nuevo, como si nos referimos al cultivo sistemático del verso de vasto aliento, la figura con la que topamos inevitablemente es la de Walt Whitman. No es ningún descubrimiento afirmar que tanto la fascinación por la parafernalia moderna, como la decantación por una versificación libre de las férreas ataduras de los cánones clásicos encuentran en Whitman su mejor exponente. La conexión entre Whitman y el futurismo ha sido puesta de manifiesto por la crítica desde siempre. Así, Guillermo de Torre incluirá, entre las filiaciones del futurismo, la inmensa obra poética del escritor norteamericano, de cuya mano "lo maquinístico entra por vez primera en la poesía".⁹² El propio Marinetti, por su parte, no dudó en proclamar su admiración por el hijo de Manhattan desde la plataforma de sus manifiestos. El poeta norteamericano se presenta, a ojos de los futuristas y vanguardistas europeos, como la personificación de la corriente antimimética en la literatura occidental. Su personalidad poética, a todas luces inclasificable, favorece la adopción de su mensaje y legado desde diversísimos puntos de vista. No nos cansaremos de repetir que su obra provocó la fascinación de los poetas adscritos al futurismo, que veían en

⁹¹ CAMURATI, M., Op.cit., p.51.

⁹² DE TORRE, G., Historia de las literaturas de Vanguardia, Guadarrama, Madrid, 3 vol., tomo I, p.116.

él un precedente inmediato, un visionario que había predicho el advenimiento de una nueva raza de poetas -poetas que no podrían ser otros que los propios futuristas. A pesar de la aparente exclusividad del futurismo en la adopción y concreción del legado poético de Whitman, las vanguardias tomadas en su conjunto, son un momento óptimo para permitir el enraizamiento definitivo de las nuevas propuestas artísticas de Whitman. Y es que la revisión y consiguiente rechazo de mitos e imposiciones del pasado es tan profunda en este periodo del arte y la literatura en Europa, que favorece como ningún otro momento anterior la reestructuración de los valores y baremos literarios. Así, una figura tan problemática como la de Walt Whitman no habría podido encajar en la corriente principal de la literatura moderna si no hubiera sido gracias a la incontenible brecha vanguardista. La obra de Whitman ofrece además tan diversas y casi opuestas potencialidades de sentido, hay tanta fuerza vital en las mismas, que viene a ser un elemento común para los diferentes movimientos de vanguardia, los cuales recuperan por separado aquellos matices que mejor encajan en sus propias reivindicaciones artísticas. El futurismo cobra un protagonismo especial por lo que al descubrimiento y adopción de Whitman -de un aspecto muy concreto de Whitman- respecta, pero no hay que pensar que actuaron en este sentido con exclusividad, como veremos más adelante.

7.2.2.3 Huidobro entre la adopción y el rechazo del futurismo de raigambre whitmaniana.

Volviendo a la línea que hemos sugerido más arriba, tenemos que decir que no nos interesa tanto enfatizar y matizar la polémica personal que Huidobro sostuvo con el futurismo, cuanto atender a un aspecto un poco más sutil. Recordemos, en primer lugar, que la primera traducción española de Walt Whitman, a cargo de Armando Vasseur, pertenece al año 1912, esto es, en plena efervescencia vanguardista-futurista en Europa. Antes habíamos hablado de la lectura de Whitman por parte de Unamuno y de su profundo aprecio por la figura del poeta norteamericano. Se había sugerido asimismo el gran papel jugado por Whitman en la configuración de la conciencia democrática en Latinoamérica (Martí, Darío...). Sin embargo, las vanguardias literarias, y más que ninguna otra el futurismo, vieron en Walt Whitman un claro y entusiasta predecesor que cantó ardorosa y "virilmente" (y esto resulta muy atractivo para la misógina mentalidad de los futuristas) los valores de la juventud, de la nación, de la nueva civilización que estaba surgiendo...

En la obra ensayística de Vicente Huidobro encontramos una información valiosísima respecto al foco de nuestro interés, de la cual podemos establecer toda una serie de conclusiones. Al parecer, la obra poética de Walt Whitman no le era desconocida al poeta chileno. No se puede afirmar con seguridad, sin embargo, si Huidobro leyó a Whitman en inglés, en una traducción al francés (lo cual podría ser más que probable), o

bien si accedió a él a través de una traducción al español.

Sea como fuere, lo que resulta evidente es que Huidobro no sentía gran aprecio por la poesía maquinista de Whitman:

"Pero os pregunto: ¿qué hay allí que no se encuentre en ciertos simbolistas e incluso en Hugo o en aquella vieja barba de Walt Whitman, la espantosa biblia industrial de los Estados Unidos?".⁹³

Huidobro rechaza en la obra de Whitman lo mismo que repudia en el futurismo. Sin embargo, este planteamiento nos permite corroborar que la primera lectura de la poesía de Walt Whitman dentro del panorama literario europeo fue aquélla que propiciaron las vanguardias. Y éstas, no nos cansaremos de repetirlo, se fijaron especialmente, en el Whitman que se fascina y se regodea en la percepción, canto y apología de la modernidad. El Whitman que en primer lugar llega a España es el poeta maquinista, grandilocuentemente urbano e industrial. Es el hombre que abre su espíritu al cauce avasallador de los nuevos tiempos. De esta manera la obra de Whitman encontró un horizonte de expectativas muy concreto. No arraigó el canto del hombre puro, neonato ante la magnificencia de la naturaleza, ni el hombre dolorido por los estragos de la Guerra de Secesión, ni el hombre que saluda la llegada de la democracia como nuevo sistema que asegura una calidad superior en las relaciones humanas... Las vanguardias buscan la ruptura con los viejos tiempos y el canto ilusionado de Whitman es un eslabón que no pueden dejar de lado. Si Huidobro conoce la faceta más brillantemente moderna de Whitman es más que probable que no

⁹³ HUIDOBRO, V., Obras Completas. prólogo de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, 2 vols., tomo I, p.686.

haya permanecido ajeno a las innovaciones métricas del poeta norteamericano, las cuales aparentemente aprueba sin reservas el futurismo italiano. Vicente Huidobro conoce a Whitman: esto nos lleva a considerar que su presencia en nuestras letras era, en torno a la década de los 20, algo más que una suposición. No se había captado aún, sin embargo, el mensaje humanista, mesiánico o profético del gran poeta. Los tiempos necesitaban reafirmar que su pasión por la novedad no estaba desencaminada y la obra de Whitman legitimaba impecablemente estas ansias de modernidad. No hay que perder de vista, por otro lado, que hay una profunda diferencia entre la fascinación de Whitman por las máquinas y la que desarrollarán en el siglo XX los fenómenos artísticos futuristas, es el de Whitman un "maquinismo humano", entendiendo por tal el uso de los adelantos técnicos en aras de un hombre más perfecto, más libre, más cercano a su condición de ser humano. En el siglo XX, el progreso tecnológico es un valor en sí mismo, poco o nada tiene que ver con el hombre: la efusión sentimental queda absolutamente descartada. Vicente Huidobro no pudo o no quiso percibir este profundo viraje que los cultivadores del futurismo imprimieron al mensaje de Walt Whitman. De cualquier manera, resulta patente que la primera aproximación consciente a la inmensa obra del poeta norteamericano vino enmarcada en nuestro país en el contexto de la actividad vanguardista. Habrá que esperar todavía unos años para que a su producción se le abran otros horizontes de expectativas, más cercanos al Whitman demócrata y solidario.

La segunda cuestión importante que no se puede dejar de

destacar en relación a la poética huidobriana es el carácter fundamentalmente trascendentalista de su poesía. Al hablar de trascendentalismo en relación a las vanguardias hay que tener cuidado, ya que si en la historia de la literatura ha habido un rechazo frontal y decidido de lo trascendental, éste ha venido de la mano de los movimientos de vanguardia: sólo así se explica perfectamente el exacerbado materialismo de que hace gala el futurismo, por ejemplo, tan circunscrito a los niveles materiales del fenómeno artístico (niveles plásticos, gramaticales...).⁹⁴ El trascendentalismo huidobriano se remonta más allá, hasta las fuentes que alimentaron la poesía romántica, hasta Emerson y Goethe. La influencia del pensamiento de Emerson en la poética de Huidobro ha sido muy importante. Cuestiones esenciales como el concepto de naturaleza, la labor del poeta, el rechazo del pasado, el poeta como creador **responsable** de nuevas realidades, la independencia del objeto creado... se rastrean ya en las exposiciones teóricas de Ralph Waldo Emerson. Una explicitación interesante fue la que realizó el propio Huidobro en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921,⁹⁵ donde desgranó minuciosamente las constantes básicas de su quehacer poético.

Mireya Camurati, por su parte, ha procedido a desarrollar en un detallado análisis las concomitancias teóricas observables en la obra de ambos autores.⁹⁶ Si bien la relación entre

⁹⁴ AULLON DE HARO, P., "La trascendencia de la poesía...", Art.cit., p.48.

⁹⁵ Obras Completas, Op.cit., tomo I, pp.654 y ss.

⁹⁶ CAMURATI, M., Op.cit., especialmente páginas 13-34.

Emerson y Huidobro queda fuera de nuestro campo de interés, la teoría de Camurati aporta un dato que nos parece reseñable: plantea este crítico que, con toda probabilidad, Huidobro accedió a Emerson a través del magnífico artículo laudatorio que, a la muerte de éste, le dedicó José Martí. Si esto fuera así, no sería descabellado sospechar que Vicente Huidobro gozara asimismo de la posibilidad de leer el ensayo del escritor sudamericano acerca de Whitman. El hecho de que Huidobro no mencione a Martí permitiría también imaginar, por otro lado, que quizá fue a través de las traducciones francesas como él tuvo noticia de Emerson. Lo importante, sin embargo, es el hecho de que Huidobro, gracias a la lectura de Emerson, conecta con unos principios poéticos muy definidos, dentro de la línea trascendentalista del pensamiento poético occidental. De esta manera el poeta chileno se inscribe en la tradición lírica en la que se sitúa asimismo la obra de Walt Whitman, discípulo aplicadísimo de Emerson. Hasta tal punto es relevante el peso de la concepción trascendentalista de la poesía en la poética de Huidobro, que sólo así se explica su horror ante los principios "automaticistas" del surrealismo: frente a la escritura automática propone Huidobro la supraconciencia a la hora de crear el objeto artístico, se trata de "recuperar la trascendencia del idealismo por vía de sesgo mítico-hermético en sentido fuerte, ascendente, de superconciencia, no de ensoñación o lirismo".⁹⁷ No se trata, pues, de un trascendentalismo romántico, que no hallaría espacio en las actitudes vanguardistas, pero sí que bebe en sus fuentes primigenias.

⁹⁷ AULLON DE HARO, P., Art.cit., p.49.

La obra poética de Vicente Huidobro, por tanto, trae a la literatura nuevos aires por muchas razones, tanto teóricas como formales, pero todas igualmente interesantes. Huidobro está inmerso en los ambientes literarios parisinos, y allí, por aquel entonces, la figura y la obra de Whitman están más que integradas. Los franceses leen al poeta norteamericano en clave de progreso y modernización. La consagración de Whitman ya es, de esta manera, una realidad. La poesía de Huidobro no será tan sólo el elemento transmisor de novedades de índole formal o poetológica, lo importante es que ya se habla de modernolatría (sea en términos positivos o negativos), ya se habla de versificación libre, y el eco que perdura detrás de todo esto es la voz de Walt Whitman. Las actitudes vanguardistas en Europa lo adoptaron, y Vicente Huidobro, sin saberlo, fue el que lo encarnó en su poética trascendentalista y lo trajo a nuestro país.

8

El surrealismo, escala para la concienciación
social: Poeta en Nueva York.

8.1 Surrealismo o el puente hacia el compromiso.

8.1.1 Cuestiones preliminares.

El estudio de las premisas poéticas del surrealismo es uno de los apartados más definitivos en la delimitación del contorno del horizonte de expectativas previo a la consagración de la concreción de Whitman en clave de compromiso. Con el surrealismo asistimos, en primer lugar, al abandono de la **vena modernólatra** característica del primer gran periodo de la vanguardia europea. Con la superación de esta etapa de culto a lo moderno insólito irrumpen en el ámbito artístico cuestiones esenciales en torno a la función del intelectual, del escritor, del artista, en el plano social-político; se recupera la expresión rotunda de la convulsión personal, impura, vital, en el poema... Sin el surrealismo sería casi imposible imaginar la eclosión de la literatura comprometida con el hombre. Constituye por tanto un horizonte de expectativas inexcusable en la vertebración de la futura poesía social española, ya que ésta sólo tendrá que añadir una dosis personal de rabia, dolor e impotencia, al programa impuro que adelantan los surrealistas. En España el surrealismo se ve enriquecido con una segunda corriente de renovación, de índole más abiertamente romántica, que abona de manera casi simultánea el campo de lo existencial, de lo básicamente humano, en literatura. Desarrollaremos con detalle los dos cauces principales de renovación; tan sólo enfatizar de nuevo el abandono del **tono modernólatra** a favor de un compromiso abierto con el ser humano que se deja

sentir tanto en la línea de renovación surrealista como en la propia reacción española al dominio de la poesía pura.

No es posible acometer la tarea del estudio del surrealismo en nuestro país sin proceder, en primer lugar, a revisar, aun de forma somera, su naturaleza y avatares iniciales. La primera pregunta no tarda en aparecer: ¿hubo, de forma efectiva y constatable, un movimiento surrealista en España? ¿cuál es la deuda, si la hubiera, que lo vincula al surrealismo por antomasia, esto es, al surrealismo francés?. A pesar de que los esfuerzos por analizar de forma sistemática la cuestión del surrealismo en España son relativamente recientes (ya hay, no obstante, toda una serie de estudios considerados a estas alturas como clásicos en la materia, y a los que remitimos: Paul Ilie, Vittorio Bodini...), no se ha llegado a ningún acuerdo definitivo respecto a la naturaleza de nuestro momento surrealista. Se impone por tanto una rápida revisión del estado de la cuestión entre los críticos especializados.

Por lo que a las cuestiones meramente empíricas se refiere, el primer manifiesto surrealista francés vio la luz en 1924, de la mano, por supuesto, de André Breton, el "Papa", como algunas bífidas lenguas no tardaron en llamarle. España ya había sido objeto de la visita de Breton dos años antes, en 1922, con motivo de la inauguración de una exposición de Francis Picabia en la Galería Dalmau de Barcelona. Esta ocasión fue aprovechada por el escritor francés para dar una conferencia sobre los "Caracteres de l'évolution moderne et ce qui en

participe".¹ Ya después de la publicación del primer manifiesto, Louis Aragon ofreció una conferencia en la Residencia de Estudiantes, en 1925, trayendo consigo la buena nueva de que "un nuevo espíritu de revolución se ha desencadenado y que en un rincón del mundo cuarenta hombres están dispuestos a sacrificar su vida en aras de la revolución".²

La vinculación existente entre el surrealismo francés y la gestación del español resulta obvia. No podemos perder de vista que el surrealismo propulsó una poética positiva, esto es, una poética afirmativa de la realidad, constructivista, frente al furor iconoclasta del futurismo, por ejemplo. Del surrealismo se desprendió pronto una marcada tendencia a la participación en la vida política como vehículo promotor de cambios en el medio político y social. Si formalmente abrieron el poema a suprarrealidades de carácter onírico gracias al cultivo de métodos de escritura automaticista, poéticamente se comprometieron con la realidad, con el hombre de su tiempo. Como tendremos oportunidad de analizar en el presente capítulo, los surrealistas españoles no participaron de muchas de las actividades grupales que caracterizaron a sus vecinos franceses, pero la conexión con el panorama francés fue tan intensa gracias a la estancia de artistas españoles en París, que en España se absorbieron muchas de las constantes poetológicas defendidas desde Francia. Respecto a la irrupción de Whitman en el ámbito surrealista francés, ya vimos en el capí-

¹ Recogida por C. B. MORRIS, Surrealism and Spain, 1920-1936, Cambridge University Press, 1972, pp.214-231.

² GARCIA DE LA CONCHA, V., "Introducción al estudio del surrealismo literario en España", Op.cit., p.13.

tulo anterior cómo los vanguardistas franceses vieron en el norteamericano al poeta social, al profeta de los nuevos tiempos, al defensor de la ciencia como origen de profundos cambios políticos y sociales. Poco o nada tiene Whitman que ver con los excesos automatistas del surrealismo o con sus concesiones a las realidades oníricas, pero su presencia como poeta del hombre, como contenedor de multitudes, no cayó en saco roto y es posible imaginar así que su obra poética permaneció como referencia para todos aquellos poetas que, en palabras de Betsy Erkkila, apuraban aún la exaltación del presente moderno y la visión fraternal del mundo.³ Walt Whitman sí que tiene un peso considerable en la apertura hacia temas de corte social, en la configuración del objeto artístico como objeto destinado a cuestiones hasta entonces ajenas a lo puramente literario. Su peculiar forma de compromiso con el hombre americano de su tiempo y con su joven país no resultaron ajenas a las preocupaciones inmediatas de muchos de los poetas de principios del siglo XX. Así, en la vertebración de lo que se podría denominar "historia del compromiso literario" en la poesía occidental, la figura de Whitman resulta ser un elemento a todas luces insustituible. En el caso concreto de la poesía española, podría decirse que el surrealismo instaló definitivamente el compromiso del poeta en el marco social y político, y aunque voces discordantes recordaban desde al menos 1925 la necesidad de volverse hacia los problemas del hombre de la calle, fue el estallido del surrealismo el punto de arranque de un compromi-

³ ERKKILA, B., Walt Whitman Among the French, Op.cit., p.226.

so rotundo, de una toma de postura radical ante los acontecimientos exteriores.

8.1.1.1 Tipificación del fenómeno en España.

A la hora de emprender la tipificación del surrealismo en nuestro país, es el rastreo de las revistas especializadas de la época el mejor vehículo para calibrar la temperatura alcanzada por el surrealismo español. Ha sido Jesús García Gallego quien más exhaustivamente ha analizado los términos de esta recepción. Su revisión de las revistas más importantes y de las plumas con mayor credibilidad dentro de nuestro mundillo artístico, conducen irremediabilmente a un denominador común: la actitud ante el nuevo movimiento fue declaradamente **NEGATIVA**.⁴ García Gallego ha enfocado su estudio hacia la relectura de dos revistas de la época, Revista de Occidente y Alfar. La actitud general manifestada ante el nuevo fenómeno artístico se podría resumir así: los críticos españoles rechazan en el surrealismo todo aquello que vincula al movimiento con el **romanticismo**; se le acusa de adoptar una postura neorromántica ante el arte y ante la vida. Se critica la **contaminación** del arte por la vida, la llamada a la liberación del subconsciente en el proceso creador -lo cual conduce a la visualización del **poeta** como un simple médium, canal transmisor del fenómeno ar-

⁴ GARCIA GALLEGO, J., La recepción del surrealismo en España (1924-1931). (La crítica de las revistas literarias en castellano y catalán), Antonio Ubago Editor, Granada, 1982.

tístico-, el carácter parcial del onirismo...

Este rechazo al surrealismo se detecta en época tan temprana como 1924 y agrupa a personajes del entorno literario de la talla F. Vela, Díez Canedo, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, G. Baquero... Habrá que esperar a César Arconada para encontrar una actitud más receptiva y positiva respecto a la irrupción de la corriente surrealista en la literatura:

"Para Arconada, el surrealismo es, en cierta forma, una reacción contra "el retorno a la simplicidad, a la austeridad, a la parquedad decorativa". Es un retorno a la espontaneidad de la creación".⁵

A pesar del tono eminentemente peyorativo y displicente de los críticos españoles, lo que resulta realmente importante es el hecho de que la polémica está servida, y ya sea para denigrarlo o para tratar de descifrarlo, el surrealismo, en cuanto nueva aproximación a las exigencias del artista y su papel en el proceso creador, empieza a abrir una brecha definitiva en nuestro panorama artístico, que dará a su vez en actitudes abiertamente decantadas hacia la militancia política, hacia la reivindicación del compromiso del artista con la sociedad que le rodea... No deja de resultar significativo, en este sentido, que las vanguardias en cuanto bloque de renovación artística comiencen con el canto futurista a las adquisiciones inéditas de la modernidad y acaben con el grito desgarrado de unos artistas que ya han adivinado el horror que espera al hombre en el recién inaugurado siglo XX.

Respecto a la existencia de un auténtico surrealismo en España por lo que a la literatura se refiere, las posturas de

⁵ Ibidem, p.54.

los críticos han sido y son diversas. Quizá sea Ricardo Gullón uno de los más acérrimos defensores de la no presencia como tal del surrealismo en nuestro país, y, con la contadísima excepción del grupo de Tenerife (que Gullón contempla no sin cierta reserva), manifiesta rotundamente que en España "nunca hubo ni grupo ni credo surrealista".⁶ Apela Gullón a la escasa tendencia española a la ortodoxia grupal como razón básica para justificar la ausencia de un grupo surrealista netamente definido. No descarta, sin embargo, el hecho de que los poetas españoles supieran adoptar del surrealismo aquellas conquistas técnicas que les aseguraban una "ilimitada libertad de movimientos".⁷

Vittorio Bodini ha puesto de relieve un interesantísimo matiz que confiere al surrealismo español una personalidad muy especial: se trata de la diferencia existente entre el aspecto teórico y el aspecto práctico. Así, resulta evidente que el supuesto momento surrealista de nuestro país carece absolutamente de un corpus teórico-filosófico o poetológico que lo respalde y que le confiera una cierta coherencia interna. En España nunca llegó a publicarse un manifiesto surrealista (aunque sí que parece que hubo un intento de canalizar las nuevas inquietudes artísticas por parte de algunos poetas del grupo del 27) ni surgió una figura clave que aglutinara las aspiraciones y ejerciera el papel mentor de un André Breton, por ejemplo. Por otro lado, como señala Vittorio Bodini, se

⁶ GULLÓN, R., "¿Hubo un surrealismo español?", El surrealismo, Op.Cit., p.83.

⁷ Ibidem, p.84.

produce un fenómeno paradójico por cuanto que se observa "gran cantidad de surrealismo realizado poéticamente que tiene poco que envidiar a la poesía francesa correspondiente".¹ El surrealismo español, según Bodini, no existe como movimiento, ya que se halla constreñido a unos esquemas "generacionales"; el estudio del surrealismo en cuanto movimiento no tendría, por tanto, sentido, se trataría más bien de analizar la obra personal de una serie de poetas, muy pocos, en concreto.

El surrealismo en nuestro país no surgió con conciencia de movimiento, como una toma de postura rotunda y definida ante el fenómeno artístico y su vinculación con la sociedad. Los poetas "surrealistas" españoles no querían ser "surrealistas". Su adopción de las tendencias del surrealismo se circunscribió de forma más generalizada al plano externo, a la ruptura formal que se propicia desde el mismo. Joaquín Marco ha venido a recordar que "el surrealismo no se dio puro, sino entremezclado en el mar de los diversos y aún encontrados movimientos de vanguardia. El surrealismo fue una técnica de liberación, pero afectó principalmente a las "formas" de expresión, antes que a las del contenido".² La instrumentalización del hecho poético en aras del bien común no obtuvo en España el mismo eco que en el panorama francés, donde las posturas entraron en un proceso de radicalización artística que concluyó en una activa y un tanto exaltada participación política en las filas del partido comunista. En España, al menos en un primer momento, el su-

¹ BODINI, V., "Características y técnicas del surrealismo en España", El Surrealismo, Op.Cit., p.104 y ss.

² MARCO, J., "Muerte o resurrección del surrealismo español", El Surrealismo, Op.Cit., p.160 y ss.

rrealismo se presentó más bien vinculado a transiciones críticas, existenciales, en el ámbito de lo estrictamente privado y personal; estas crisis encontraron en los logros expresivos del surrealismo un vehículo lingüístico ideal para canalizar los momentos de sufrimiento y disfunción con el entorno. Ahora bien, y más importante, la brecha abierta por la adopción de las técnicas del surrealismo para expresar el dolorido sentir y la frustración de los poetas, servirá para conectar más adelante "con la crisis general socialpolítica".¹⁰

8.1.1.2 El surrealismo español frente al homónimo francés.

La otra cuestión largamente debatida ha sido la filiación del surrealismo español a su homónimo francés. Gran parte de la crítica ha defendido tradicionalmente la independencia de las manifestaciones surrealistas españolas respecto a las francesas. Se ha apuntado en esta línea la existencia de toda una tradición propia que recorre subterráneamente la literatura española, y que recupera el amor por lo mágico, lo inexplicable, lo misterioso... aspectos todos cercanos a las fantasías oníricas que muestra el surrealismo francés. García de la Concha se expresa, sin embargo, con rotundidad en torno a esta cuestión: parte del hecho de que la conexión con lo francés es innegable, "se produce en el nivel práctico de escritura y

¹⁰ GARCIA DE LA CONCHA, V., "Introducción...", El Surrealismo, Op.Cit., p.19.

afecta: al método de composición del discurso en verso o en prosa; a la técnica de construcción de las imágenes, y a la operatividad de éstas en unos campos muy concretos, que origina la creación de una tónica de recurrencia común".¹¹

La conexión con el ambiente francés resulta por otra parte innegable tras los resultados obtenidos por García Gallego en la obra que hemos mencionado más arriba. Sus indagaciones sobre la polémica levantada por el surrealismo francés entre los críticos españoles surge de lo que éstos percibían que estaba ocurriendo en el país vecino, ya que habrá que esperar hasta finales de la década de los 20 para que la práctica surrealista se manifieste en la obra de Alberti, García Lorca, Aleixandre o Cernuda. Esto no quiere decir que nos encontremos ante un fenómeno de segunda categoría, antes bien al contrario, ya que la producción poética de los miembros del grupo del 27 se halla entre las producciones más brillantes y espectaculares de la lírica del siglo XX, y el periodo surrealista de algunos de sus miembros alcanza asimismo altísimas cotas de calidad y genialidad poéticas. No podemos dejar de hacer constar, además, el hecho de que algunos poetas españoles realizaron frecuentes viajes a la capital francesa. Así por ejemplo, Juan Larrea, que visitó París en 1924 y 1926, actuó como elemento catalizador entre la vanguardia europea (francesa) y el panorama poético español. Mantuvo un contacto estrecho con Gerardo Diego, cuya revista Carmen sirvió para poner en circulación en los ambientes literarios de Madrid y provincias los poemas que Larrea enviaba desde el extranjero. Recordemos,

¹¹ Ibidem, p.21.

asimismo, que Larrea ha sido considerado el padre del surrealismo a través de las más recientes aportaciones de la crítica, en especial de David Bary.¹² Junto a Larrea destaca la labor de José M^a Hinojosa el cual, en opinión de Lucie Personneaux-Conesa, fue "le premier espagnol à faire du surréalisme",¹³ ya que desde 1924, año de la aparición del manifiesto en París, se dedicó al cultivo de poemas inscritos en la estética surrealista.

Planteadas así las cosas, el recelo de Anthony L. Geist a considerar la existencia de actividades literarias surrealistas en España vinculadas a lo francés pierde toda su consistencia. Geist parte del hecho de que el bache entre 1924 y la aparición de los primeros poemas surrealistas españoles adscribibles al surrealismo, en 1929, es demasiado amplio como para poder plantear los términos de una relación entre Francia y España.¹⁴ Se olvida aquí no sólo de la actividad literaria que los poetas españoles desarrollan desde París, sino que elude la revisión de las polémicas en torno a la recepción del surrealismo, a las que ya hemos hecho referencia anteriormente. Queda, en última instancia, la presencia indiscutible de la escuela surrealista de Tenerife, considerada como la única manifestación realmente sistematizada y grupal que vio la luz en nuestra literatura. Este grupo mantuvo un contacto mucho

¹² BARY, D., Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea, Pre-Textos, Valencia, 1984.

¹³ PERSONNEAUX-CONESA, L., "Histoire et historiographie du Surréalisme espagnol", Mélusine, XI (1990), p.137.

¹⁴ GEIST, A.L., La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936), Guadarrama, Madrid, 1982, pp.175-176.

más estrecho con la poesía francesa, el propio Breton visitó las islas y no cabe duda de que su presencia actuó como precipitador y aglutinador de la inquietud renovadora en torno a su fascinante personalidad.

Todo esto no nos puede llevar a pensar que el surrealismo español fue una copia borrosa del "auténtico" surrealismo. Características ajenas al mundo literario condicionan los resultados en uno y otro país, de tal manera que las conquistas surrealistas se canalizan en aras de diversos ideales. Faltó en España, sobre todo en los comienzos, la conexión estrecha entre el arte y la vida; no se contempló la poesía, en esta época al menos, como el vehículo idóneo para acometer el cambio radical que la sociedad española estaba esperando con urgencia. El compromiso político, con la excepción de Rafael Alberti, no se vivió de forma consciente en la comunión con los estatutos de un partido político. Sin embargo, el surrealismo en España fue la bisagra que vertebró el paso de la vanguardia en su expresión más hermética y autónoma a la concepción del arte como una manifestación en deuda con el mundo exterior. Los poetas españoles que emprender la aventura surrealista virarán progresivamente hacia posturas de radicalidad social y es así como hay que ver la función esencial del surrealismo desde la ventajosa perspectiva que nos conceden los años transcurridos. Coincidimos con la crítica última en que el surrealismo español no cuajó en un movimiento autónomo e internamente estructurado. No encontramos aquí una escuela dotada de un sistema propio, sino poetas surrealistas que abren sus obras a los aires renovadores que les permiten encontrar medios de ex-

presión hasta entonces desconocidos o poco explorados. Hay que señalar que los poetas españoles mostraron continuo recelo ante la adopción de la "escritura automática": cultivadores hasta entonces de una poesía del intelecto, de una imaginación férreamente pulida en sus excesos por la mano experta del artista, no hacen la más mínima concesión y siguen proclamando la necesidad de trabajar y reelaborar las intuiciones primigenias. Creemos que Víctor García de la Concha ha sabido resumir perfectamente la transcendencia del surrealismo en la poesía española posterior:

"No se limitó al cambio de preocupaciones temáticas o el recambio de imágenes, sino que afectó a la base poética. De ahí su transcendencia y la vigencia de su influjo en la escritura de quienes en algún momento lo cultivaron en el conjunto del proceso de la poesía española".¹⁵

Desde este punto de vista, que compartimos plenamente, el afán de encasillar las manifestaciones literarias surrealistas en rígidos esquemas cronológicos carece totalmente de sentido. No han faltado, sin embargo, quienes han fijado la fecha de 1930 para certificar la muerte de la vanguardia en España. Lucie Personneaux-Conesa ha señalado unos parámetros más amplios y, en nuestro parecer, más acertados, que permiten flexibilizar la cuestión de la repercusión del surrealismo en España:

"Nous pouvons dire qu'après une période d'impregnation du surréalisme extérieur et de préparation opérée par les divers mouvements d'avant-garde (1924-1927), la période de plénitude s'étale de 1928 à 1936, date du déclenchement de la guerre civile".¹⁶

¹⁵ GARCIA DE LA CONCHA, V., "Introducción...", El Surrealismo, Op.cit., p.26.

¹⁶ PERSONNEAUX-CONESA, L., "Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage", Mélusine, III (1982), p.102.

Efectivamente, la guerra civil española truncó dolorosamente la normal evolución del proceso dialéctico de la poesía española, pero el surrealismo actuó como elemento referencial básico a la hora de entender el giro de la misma hacia planteamientos comprometidos en la esfera de lo social. El compromiso de la postguerra hunde sus raíces en el de la preguerra, el cual a su vez contrae una deuda impagable con el surrealismo, cuya vinculación necesaria de arte y vida, tan romántica, facilita la bajada del poeta a la calle, abandonada ya su torre de marfil. En el panorama español, insistimos, el surrealismo propiciará el surgimiento de una nueva conciencia en el poeta, que ya no permanecerá inmune ante el sufrimiento del hombre de la calle, su hermano, pero resurgirá asimismo en lo que se ha venido llamando POSTISMO, de la mano de Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro hijo y Silvano Sernesi.

Es fácil observar el decisivo papel jugado por el surrealismo en el proceso dialéctico de la literatura española, y es a partir del mismo desde donde cobran pleno sentido actitudes poéticas inmediatamente posteriores. Que el surrealismo español se constituyera como escuela organizada o no, que nuestros poetas aceptaran con entusiasmo el cultivo de la "escritura automática" o que prefirieran mantener el control sobre su propia creación, que el surrealismo militara políticamente o prefiriera el compromiso individual, son cuestiones que quedan relegadas a un segundo plano. Lo que nos interesa es recordar la acción transformadora del surrealismo sobre las bases del fenómeno poético, la apertura hacia una nueva ubicación del artista en el conjunto de la sociedad y la deuda que

toda la poesía española posterior contrajo con él.

Por lo que al presente estudio se refiere, no queremos dejar pasar por alto una reflexión más acerca de la recepción y presencia de Walt Whitman en nuestro panorama poético. Nos referimos precisamente a la cuestión de la relación o, mejor aún, deuda del surrealismo español con el francés: si esta relación existió, y no hay duda de que así fue, no hay que perder de vista el hecho de que, según Betsy Erkkila, Walt Whitman estaba ya muy asentado en el panorama francés, de manera que muy bien pudo facilitar el giro hacia posturas rehumanizadas ante el fenómeno artístico. Así, si bien el surrealismo no bebe directamente de fuentes whitmanianas, sí que se presentaría al final de una elaboración propia del mensaje de Whitman que los sucesivos horizontes de expectativas habían ido concretando.

De los poetas que en España cultivaron en un momento u otro de su producción los modos surrealistas, es García Lorca quien mejor los representa, por partida doble, no sólo por la toma de conciencia de que los nuevos tiempos empujan al poeta a la calle, al roce con el pueblo, sino también por el conocimiento personal de la obra de Walt Whitman, a quien dedicó uno de sus poemas del ciclo Poeta en Nueva York. La irrepetible personalidad y genialidad de Federico García Lorca hacen de él un punto de partida ineludible en la trayectoria de Whitman en nuestro país.

8.1.2 El camino más rápido hacia el compromiso.

8.1.2.1 Particularidades del compromiso español.

Hablar de compromiso en literatura o arte no resulta nada fácil si se tratan de evitar mediatizaciones ideológicas o posturas tendenciosas. ¿Qué se entiende por compromiso?, ¿qué vinculaciones, qué asociaciones de índole ideológica subyacen tras la definición del mismo? El compromiso o *engagement* fue consagrado ideológicamente por Sartre y su escuela existencialista. Desde esta perspectiva, el compromiso se plantea como una constatación filosófica y humana de los problemas más básicos que afectan al hombre, y supone la adopción de un ideario político de decantación abiertamente izquierdista. El compromiso sería, por tanto, una toma de postura arraigada en el pensamiento de izquierdas. Si volvemos la mirada al panorama surrealista francés, resulta evidente que sólo se contempla la politización de los fenómenos y manifestaciones artísticos como una comunión con los presupuestos del Partido Comunista francés. El surrealismo en Francia cuajó, por tanto, en torno a un partido político de ideología muy definida, y a partir de este momento los debates que afecten al ámbito de lo político afectarán asimismo al ámbito de lo literario. Si volvemos la mirada al panorama español, sin embargo, la cuestión del compromiso nos interesa especialmente si pensamos que Walt Whitman se convirtió, en los dramáticos años de la posguerra, en el paradigma, en la encarnación pura, del compromiso en literatura, en poesía. La concreción de Whitman entre los poetas sociales españoles es fruto de un largo y tortuoso camino, muy

diferente al del contexto general europeo. Lo primero que hay que tener en cuenta al abordar el análisis de la presencia de Whitman en España es que su mensaje prendió en términos de compromiso humano y político, pero para llegar a este compromiso confluyen toda una serie de circunstancias tanto históricas como literarias que conducen al fenómeno global de la literatura española por unos derroteros muy específicos. La recepción de Whitman en clave humanizante o humanizada se ve facilitada así por la progresiva implantación de unos baremos éticos, de la supervaloración de unos comportamientos etiológicos en el conjunto de los valores del objeto artístico. En la configuración de este nuevo panorama literario estudiaremos aquí, si bien brevemente, la cuestión de la redefinición del público, el sólido brote de romanticismo que parte de estratos secundarios de la vida literaria española y, por supuesto, la decantación del surrealismo por una rotunda preocupación por el hombre en la esfera política.

En España las cosas discurren por derroteros diferentes a los franceses, como ya hemos apuntado: no existe tan abierta filiación política de izquierdas; nuestros intelectuales se alinean más bien en lo que podríamos catalogar de **amplio espectro antifascista**. Es la pugna entre el avance fascista y las posturas democráticas la que conforma el panorama ideológico y político español. No resulta arriesgado plantear además que en algunas ocasiones el debate en el mundo de la literatura o las ideas estéticas se adelantó a los debates políticos y reflejó lo que, tristemente, alcanzaría su punto culminante con el estallido del conflicto bélico. Así, en el banquete ho-

menaje que Ramón García de la Serna ofreció a Giménez Caballero el 8 de enero de 1930, la intervención de Antonio Espina protestando porque el fascista militante Bragaglia presidía la mesa, resulta, gracias a la profundidad que confieren los años transcurridos, real y tristemente significativa.

Junto al cariz antifascista que adopta el compromiso en España, se presenta otro factor muy interesante. Nos estamos refiriendo al POPULISMO. Frente al elevado registro intelectual de la poesía pura, cultivada magníficamente desde las plumas de la generación del 27, voces discordantes proclaman la necesidad de acercarse al lenguaje del pueblo, de hacerse inteligibles y de comunicar. En este punto, es quizá Juan Carlos Rodríguez quien mejor ha estipulado las coordenadas entre las que se sitúan el compromiso y el populismo españoles.¹⁷ Rodríguez plantea que el compromiso en nuestro país consiste en abandonar la esfera de lo intelectual y en bajar a la calle, y esto es así por la política en los frentes populares, que vienen a ser la coalición de izquierdas que frena el avance del fascismo.

Respecto al populismo, Juan C. Rodríguez recuerda que en España se producen dos tipos de populismo: el de izquierdas y el de derechas. El primero, evidentemente, responde a las reivindicaciones realizadas desde el frente popular. El de derechas, por su parte, se acoge a las manifestaciones totalitarias tan del gusto de los regímenes fascistas y tan acertadamente utilizadas por éstos. Los poetas que se incluyen en este

¹⁷ RODRIGUEZ, J.C., "El compromiso político", Homenaje a Federico García Lorca, Université Toulouse-Le-Mirail, 1982.

estudio se sitúan entre los defensores del frente popular y su populismo sería, por tanto, "de izquierdas". Debemos hacer constar que analizaremos este apartado sobre todo en relación a la poesía de Federico García Lorca y su magnífica síntesis de lo popular y lo culto, sin afán de contemplar la cuestión del tan traído y llevado populismo con afán de globalidad.

8.1.2.2. Evolución en la adopción de actitudes comprometidas en España: el grupo Post-Guerra.

La complejidad del panorama es tal que consideramos el punteo cronológico absolutamente imprescindible para poder aclarar las diversas concretizaciones poéticas que se van acumulando y sucediendo: sucesivos planos se superponen y la teoría y la práctica avanzan a ritmo diferente. Recordemos: el primer manifiesto surrealista se remonta a 1924. Ya hemos analizado brevísimamente la respuesta española, tanto la recepción en la prensa especializada como la práctica surrealista que adelantaron algunos de nuestros poetas desde el extranjero. Si bien el surrealismo favoreció la decantación hacia el compromiso social-político, y aunque participara activamente en la vida política, no podemos pensar que se trató de un fenómeno simple o monolítico. El surrealismo llevaba en su interior el germen del futuro giro hacia ese compromiso existencial, pero favorecía también el cultivo de la escritura automática, que daba en absoluto hermetismo y alejamiento de la

realidad empírica, a la vez que abría la puerta a una nueva utilización del lenguaje y de las imágenes, que hacía de la obra de arte un objeto autónomo al alcance tan sólo de unos pocos espíritus cultivados. Esta sería, por ejemplo, la vena surrealista de Vicente Aleixandre, en cuya poética no vamos a profundizar aquí.

El cultivo de la escritura automática y el hermetismo surrealista vienen a conformar dos de las tres directrices que Saúl Yurkievich distingue como corrientes internas dentro del fenómeno denominado surrealismo: se trata de la directriz formalista y de la directriz subjetivista, respectivamente.¹⁸ No nos vamos a ocupar en este estudio de ninguna de estas vertientes. Seguimos, en la línea interpretativa de Anthony L. Geist, la teoría de que el surrealismo no fue sólo el movimiento que abrió la espita del subconsciente y lo tradujo a través de la escritura automática, sino que vino a ser el punto donde la poesía de vanguardia (el arte de vanguardia, en general) se trocó en poesía o arte de avanzada. Y esto fue así porque el surrealismo favorece la contaminación del arte por la vida, de raíces y naturaleza tan románticas, pero con características básicas que difieren de aquéllas consagradas por el movimiento romántico del siglo XIX. Hasta tal punto el surrealismo retomaba la línea abierta por el romanticismo, que no hay más que recordar que las críticas y el rechazo por parte de los lectores especializados están apoyados en ese nuevo o neo romanticismo que resulta en él especialmente obvio y re-

¹⁸ YURKIEVICH, S., "Los avatares de la vanguardia", Revista Iberoamericana, n.118-119 (enero-junio 1982), pp.351-366.

levante. Se intuye en el surrealismo una corriente de "impureza" que se halla todavía lejos de las poéticas al uso. El tiempo, no obstante, dará la razón al surrealismo, y será el factor definitivo a la hora de realizar la inflexión del tono vanguardista al tono comprometido. Habrá que esperar hasta 1920-30 para que los poetas del grupo del 27, a partir de graves crisis personales, abran el paso a los elementos impuros en el poema, a los elementos "humanos" que impone el dolorido y sufriente "yo" del artista.

Antes de esa fecha ya se preparan en España las bases del cambio, lo que es más, se plantea la necesidad insoslayable de llevarlo a cabo, de acabar con el cultivo sistemático de una poesía alejada de la órbita del hombre de la calle. Esta labor espoleadora de conciencias vendrá de la mano del grupo de artistas y pensadores que se agrupan en torno a la revista Post-Guerra, y sin ellos es prácticamente imposible entender el proceso entero en toda su complejidad. Se trata de una línea de pensamiento mucho más rotundamente romántica que la surrealista, de la que rechaza, por ejemplo, la carga de hermetismo y autorreferencialidad que rezuman sus resultados artísticos. Si bien no es posible establecer vínculos explícitos con la obra de Whitman, los intelectuales adscritos al grupo Post-Guerra defienden toda una serie de presupuestos que recuerdan, indefectiblemente, las propuestas whitmanianas. Al fin y al cabo, no podemos perder de vista el hecho de que Walt Whitman bebe de las fuentes románticas y que su mensaje es recuperado siempre en nuestro país desde esta perspectiva. Cuando los editores de Post-Guerra reivindican posturas románticas se

acercan indefectiblemente a la poética whitmaniana.

Antes de abordar el estudio de las pretensiones formales de esta revista, conviene recordar un aspecto específico e interesante de nuestra primera vanguardia ya que en ella se contemplan una serie de factores, hasta ahora despreciados por la crítica, que dicen mucho de la preocupación por el público y por su problemática. Resulta así interesantísimo repasar los testimonios de Andrés González-Blanco en su artículo "Llamamiento a los intelectuales" publicado en Prometeo (noviembre 1908). El crítico se expresa así de explícitamente acerca de la importancia del pueblo en el marco social que rodea a pensadores y artistas:

"Pero ya lo he dicho más de una vez, y nunca me cansaré de repetirlo. La leyenda de la torre de marfil debe ir desapareciendo de entre nosotros [...] Sin embargo, yo amo al pueblo. Yo creo que el pueblo es bueno, ingenuo y puro como un niño; aunque a veces no se lave, aunque huela mal [...] Enseñémosle nosotros a lavarse y perfumarse, con el agua fresca y limpia de los manantiales campesinos y con el agua lustral de la cultura... Prediquemos las abluciones físicas y espirituales. Constituyámonos en apóstoles del pueblo".¹⁹

El alegato en defensa de la mezcla del arte y la vida, de la contaminación del uno por la otra, se adelanta así en dos décadas a las futuras reivindicaciones que se lanzan desde la revista Post-Guerra, sin ir más lejos:

"El literato no debe ser un hombre al margen de la vida. En nuestros tiempos menos que nunca. Tenemos que ir, queramos o no, a la plaza pública para predicar al pueblo".²⁰

Cuestiones como la necesidad de asumir un compromiso pú-

¹⁹ ILIE, P., Documents of the Spanish Vanguard. Op.cit., pp.18-21.

²⁰ Ibidem, p.23.

blico y sincero o como la asunción de funciones proféticas en el seno de la sociedad se presentan por tanto muchos años antes del estallido del surrealismo o de la poesía neorromántica. La vanguardia española guardó siempre un poso de deuda con el pueblo que le es característico y que, además de conferirle un carácter muy especial, actuará como línea subterránea de recuperación y promoción de valores éticos desde la literatura y el arte, línea que estallará definitivamente en España en la década de los 30.

Volviendo de nuevo al grupo de intelectuales que promueve la revista Post-Guerra hay que recordar que la relevancia de la actividad de estos autores ha sido poco o nada tenida en cuenta por los estudiosos de la época hasta hace muy poco tiempo. Ha sido José Manuel López de Abiada quien ha procedido de forma más ordenada y lúcida a rescatar del olvido las figuras de estos escritores tan maltratados por la historia de la literatura.²¹ Sus actividades marcan toda una serie de hitos injustamente relegados a un segundo plano, sin los cuales resulta difícil o poco creíble la implantación del compromiso en el marco de la ética poética.

Como Antonio Blanch muy bien señala en su ya clásica obra, "si tomamos como punto de partida el año 1922, observaremos que las publicaciones de poesía pura van en aumento hasta alcanzar la máxima cota en 1927-1928; después de esta fecha la curva desciende bruscamente, para volver casi al punto cero

²¹ LOPEZ DE ABIADA, J.M., "De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la "deshumanización y el compromiso", Journal of Interdisciplinary Literary Studies, vol. I, nº 1 (1989), pp.19-66.

al cabo de muy pocos años".²² Es precisamente en el punto intermedio de este espectro, en 1925, cuando José Antonio Balbontín publica un libro de poemas completamente alejado de las costumbres puristas de la plana mayor de la poesía española. Se trata del libro Inquietudes publicado, como ya hemos dicho, en 1925, por la Imprenta Hispánica. Balbontín evoluciona hacia una poesía de carácter comprometido a partir de sus propias experiencias vitales y de su participación política en partidos de izquierda (lo cual no le impidió sentirse profundamente decepcionado por la incapacidad empírica de acometer reformas radicales). Su actividad poética se adelanta varios años a la que cultivarían más tarde algunos poetas de la generación del 27 (Alberti o Prados, por ejemplo), pero lo más importante es, según Abiada:

"el hallazgo de una temática lírica nueva, y el distanciamiento deliberado de los cánones de la estética generacional y de la asepsia política y sentimental. Surge, por tanto, por primera vez, en su grupo generacional, el concepto de poesía política o comprometida: al desechar la estética purista de sus coetáneos, Balbontín opta por la introducción de elementos "impuros": su poesía se convierte en instrumento propagandístico, superando así la disociación entre vida y poesía, realidad histórica y creación literaria".²³

Poco o nada se puede añadir al análisis de López de Abiada. Efectivamente, Balbontín se adelanta a la futura producción literaria de los elementos más abiertamente comprometidos de la generación del 27. Sus avances allanan el camino y empiezan a hacerse eco de unas necesidades expresivas nuevas.

²² BLANCH, A., La poesía pura española. Conexiones con la poesía francesa. Gredos, Madrid, 1976, p.47.

²³ LOPEZ DE ABIADA, J.M., Art.cit., p.31.

Hay que hacer notar, además, que la práctica va aquí por delante de la teoría, ya que los debates sobre el "pueblo", la necesidad de comunicar, la vinculación público-pueblo, se producen del año 1930 en adelante y alcanzan su punto álgido en el momento justamente anterior al estallido de la guerra civil y durante el primer año de la misma (las discusiones acerca del carácter y función de la poesía, sobre la necesidad y la obligación de comunicar... son el eje central del Congreso de Intelectuales de Valencia en 1937). La intoxicación de la literatura por la vida es ya una realidad que, en estas circunstancias, no admite retorno. Abre así una brecha definitiva en la renovación temática del panorama literario español.

Hay que recordar que una vez más la renovación hecha a conciencia, desde el fondo, se realiza gracias a figuras que la historia de la literatura ha dejado por ignotas razones de lado. La historia del compromiso literario español no puede eludir la obra de José Antonio Balbontín. El compromiso de posguerra halla así un antecedente, a estas alturas irrefutable, en 1925, que sienta las bases de un nuevo papel del poeta respecto a la sociedad o, tal y como lo plantearon entonces, respecto al pueblo.

El grupo que se sitúa en torno a la publicación de la revista Post-Guerra representa, a su vez, un foco de renovación importante a otro nivel, ya que su actividad cultural va apoyada en todo un corpus ideológico que se constituye fundamentalmente con el objetivo primordial de luchar contra la institucionalización de las ideas fascistas en España. La revista comenzó a publicarse en 1927 y se mantuvo hasta 1928, cuando

los editores, cansados de la presión de la censura, decidieron cambiar de actividad y centrarse en la publicación de libros de escritores y filósofos de inclinación izquierdista, que pasaban más fácilmente los controles de la censura al superar las 200 páginas. Entre los miembros de este grupo destacan Jose Díaz Fernández, José Antonio Balbontín, Joaquín Arderius, Juan de Andrade, José Venegas, Rafael Giménez Siles, como elementos capitales. Los objetivos que se procuran apelan a la incorporación del intelectual al movimiento obrero, la adopción de la literatura y el arte como vehículos para luchar contra la dictadura.²⁴ El hecho de que Post-Guerra atacara decididamente a La Gaceta Literaria viene a aportar un detalle fundamental a la hora de situar a la primera en el espectro político. Podríamos decir, de acuerdo con J.M. López de Abiada, que Post-Guerra fue "la única revista política y literaria que trató de superar, en el periodo de la dictadura de Primo, la neta división existente entre la vanguardia literaria y la vanguardia política".²⁵

Hay que insistir en el esfuerzo realizado desde esta plataforma por llevar al intelectual español a tomar una postura concreta, militante, a participar activamente del lado del obrero, poniendo su pluma al servicio de una causa proletaria. La historia y las vicisitudes que sufrió la publicación han sido detalladamente recorridas por López de Abiada en los dos estudios citados hasta ahora. Recordemos tan sólo que la re-

²⁴ Ibidem, p.21.

²⁵ ID., "Acercamiento al grupo editorial de Post-Guerra (1927-1928)", Iberoromania, nº17 (1983), p.49.

vista desapareció y en su lugar surgió todo un proyecto editorial, Ediciones de Oriente, de mayor entidad y envergadura. Contra todo pronóstico, la nueva aventura resultó todo un éxito y ahí, paradójicamente, encontró el fin, ya que cada uno de los promotores intentó formar una nueva editorial a partir de los esperanzadores resultados obtenidos. Ediciones de Oriente supuso un esfuerzo ingente por introducir autores marxistas en nuestro país. El éxito de la iniciativa fue inmediato y fue así como la gran mayoría de los filósofos y teóricos del marxismo entraron en el ambiente literario e intelectual español.

Ni que decir tiene que los postulados estéticos defendidos por el grupo de Post-Guerra se enfrentan de lleno con aquellos defendidos y practicados desde la Revista de Occidente. En general, despreciaron el arte de vanguardia, al que consideraban un arte estéril, cerrado, referido a sí mismo; sin embargo, no permanecieron ajenos al valor que desde la vanguardia se dio al humor y la ironía, como elementos perturbadores del orden lógico y racional de las cosas. Lucharon decididamente por acabar con la literatura de vanguardia y dar paso a la nueva literatura de "avanzada", pero tuvieron mucho cuidado en evitar caer en un arte fácil y en la propaganda gratuita, como José Díaz Fernández vino a aclarar en sus aportaciones teóricas. En sus declaraciones de principios queda siempre patente la lucha del lado del proletariado, la decantación por una lucha abiertamente política:

"Post-Guerra desea sinceramente la unificación del proletariado. A este tema hemos de consagrar en todos los números especial atención. En nuestros editoriales animaremos siempre en su labor a los que defienden la unidad sindical, al mismo tiempo que denunciaremos y combatiremos a los que se opongan a

ella".²⁶

La revista Post-Guerra no fue exactamente una revista de contenidos literarios: se preocupó más bien por actuar como azuzador de las adormecidas conciencias políticas del momento. Hay en sus editoriales, sin embargo, suficientes datos para poder establecer algunas conexiones interesantes con Walt Whitman, descuidadas hasta ahora por la crítica: es posible rastrear en la revista planteamientos artísticos cercanos a las reivindicaciones y exigencias de un arte nuevo que en su día había vertido Whitman. Así, por ejemplo, su concepto de la relación del arte con la historia no deja de despedir un cierto tufillo de índole transcendentalista cuando afirma que el arte "se enlaza a los movimientos históricos y responde al ritmo universal" y "será tanto más puro cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia sin proponérselo siquiera" (Post-Guerra. nº4, sept.1927, p.8).

La llamada al compromiso que realiza Whitman desde Democratic Vistas plantea las cuestiones básicas del futuro compromiso de los escritores con el mundo, con su momentos histórico. Las concomitancias con Díaz Fernández son evidentes:

"This word Culture, or what it has come to represent, involves, by contrast, our whole theme, and has been, indeed, the spur, urging us to engagement".²⁷

En El nuevo romanticismo. de José Díaz Fernández, aborda el asunto de la deuda con las generaciones venideras. Ninguna

²⁶ La cita corresponde al nº9 (abril de 1928), p.1, pero la hemos sacado del artículo de López de Abiada, "Acercamiento al grupo editorial de Post-Guerra (1927-1928)" que ya hemos mencionado aquí, p.53.

²⁷ WHITMAN, W., Poetry and prose, Op.cit., p.962.

reivindicación esteticista puede ser mantenida si el intelectual toma conciencia de su proyección futura.

"Necesitamos vivir para el más allá. No para el más allá del mundo, puesto que no es posible creer en una tierra detrás de las estrellas, sino para más allá del tiempo. Es decir, necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras."²⁸

Igual obsesión por actuar sobre el futuro deja entrever Whitman en el ensayo al que hemos hecho alusión anteriormente:

"The poetry of the future aims at the free expression of emotion [...] and to arouse an initiate, more to define or finish. Like all modern tendencies, it has direct or indirect reference continually to the reader, to you or me, to the central identity of everything."²⁹

No se puede afirmar la existencia de una relación empírica entre Whitman y los intelectuales de la revista Post-Guerra, propulsores además de un cambio definitivo en la sensibilidad artística del momento. Sí que podemos aventurar sin embargo que la poética whitmaniana ya había calado sutilmente a través de sucesivos panoramas literarios y que su mensaje de contaminación entre el arte y la vida, de responsabilidad del artista en el medio social, ya estaba empezando a dar sus mejores frutos, al menos por lo que al panorama literario español respecta. Resulta interesante recordar además que estos escritores recuperaron la figura de Miguel de Unamuno, en quien vieron un exponente solitario de sus propias inquietudes ético-estéticas, adelantándose así a la futura recuperación de las promociones de posguerra.

El ambiente literario previo a la aparición de las obras

²⁸ DIAZ FERNANDEZ, J., El nuevo romanticismo: una polémica de arte, política y literatura. Editorial Zeus, Madrid, 1930, p.48.

²⁹ WHITMAN, W., Op.cit., p.1021.

más surrealistas y "humanizadas" de los poetas del 27 estaba, por tanto, abonado, y la evolución hacia los presupuestos neorrománticos que caracterizarán definitivamente el tono artístico de los años 30 y matizarán sus polémicas en torno a la naturaleza del arte, el artista, la sociedad... no ha hecho más que empezar.

Siguiendo con nuestro rápido punteo cronológico, llegamos al año 1930, año definitivo por lo que a la consagración del compromiso y la literatura de avanzada se refiere. Dos son los fenómenos que no se pueden dejar de señalar: por una parte, aparece el libro El nuevo romanticismo, de José Díaz Fernández -ya mencionado aquí-, y por otra se empieza a publicar la revista Nueva España, dirigida por el mismo Díaz Fernández y por Joaquín Arderíus. José Díaz Fernández recopila en su libro toda una serie de artículos que había elaborado entre 1927-1930. En ellos expone su teoría estética, directamente ligada al compromiso y centrada en la lucha contra la dictadura. Procede a la exaltación de lo humano y lo vital desde la literatura y dentro de la literatura. En opinión de López de Abiada, lo más importante a la hora de juzgar esta obra es que "sus postulados estético-literarios contribuyeron en buena medida a desintegrar la literatura de vanguardia y a señalar los caminos que debía seguir la literatura de avanzada o nuevo romanticismo".³⁰ El valor doctrinal de El nuevo romanticismo es equiparado por López de Abiada al que en nuestro panorama tuvieron La deshumanización del arte y Literaturas de vanguar-

³⁰ ID., "De la literatura de vanguardia a la de avanzada", Art.cit., p.41.

dia. Ya desde el mismo título se reivindica y proclama un nuevo acercamiento al fenómeno artístico: el romanticismo es algo más que un movimiento literario, es una actitud ante la obra de arte y la sociedad. La realidad irrumpe en el ámbito de lo literario para contaminarlo y la contaminación pasa por la politización. Por lo que al debate ideológico se refiere, la literatura se adelanta al resto de las manifestaciones artísticas, ya que si bien la práctica del compromiso se consagra definitivamente en la década de los 30 -por razones obvias-, hemos visto cómo de 1925 en adelante algunas conciencias empiezan a desperezarse del sopor estético y dirigen su actividad artística hacia objetivos de índole más bien ética. Las artes plásticas van un poco a remolque del debate ideológico de la literatura y el compromiso no aparece como tal hasta la entrada de los años 30 (ha sido Jaime Brihuega quien ha analizado esta época de forma contundente y sistemática, a sus conclusiones remitimos por lo que a la caracterización del momento artístico respecta).³¹

La publicación Nueva España salió a la luz por primera vez en enero de 1930, con una periodicidad quincenal. Desde el primer momento se configuró como el órgano de expresión de una ideología muy determinada: el pensamiento de izquierdas, desde los republicanos liberales hasta los trostkistas convencidos, hallan eco en esta revista. Nueva España es el frente de la literatura y el pensamiento de avanzada. Sus tiradas son devoradas rápidamente por un público ansioso y la lucha contra la

³¹ BRIHUEGA, J., La vanguardia y la república, Cátedra, Madrid, 1982.

dictadura es tan sólida y pertinaz que no es de extrañar que, cuando cayó la dictadura de Primo, la publicación de la revista cesara: su objetivo principal ya era una realidad. Repase-mos las palabras de los editores en su segundo número:

"Revistas que disimulaban, bajo la superfluidad tipográfica, el vacío mental de sus redactores. NUEVA ESPAÑA quiere llegar a muchas zonas de público, sobre todo a aquellas donde predomina la preocupación política, que ha llegado a alcanzar, entre nosotros, caracteres dramáticos. Por eso su presentación es sencilla y su acento actual".³²

No cabe duda de que para esta época, la literatura española mira hacia el compromiso; los juegos artificiosos de la vanguardia han caído definitivamente en desuso, en su lugar se yergue la literatura de avanzada, que va atrayendo hacia sí a las plumas y las conciencias más importantes del país. El radical compromiso humano de algunos miembros del grupo del 27 es ya una realidad incuestionable. López de Abiada realiza una reflexión que nos parece en este punto muy interesante, y que ya hemos aludido más arriba: el giro de la literatura española hacia el compromiso fue promovido por individuos que apenas han encontrado el lugar que les corresponde en la historia de nuestra literatura.³³ Las voces discordantes que reclamaron una vivencia ética del fenómeno literario surgen cuando todavía la "pureza" ostentaba la categoría de dogma poético. José Díaz Fernández y los compañeros que compartieron las diversas actividades artísticas y literarias pronosticaron la llegada de unos nuevos tiempos para la literatura, para el artista y

³² Recogido en LOPEZ DE ABIADA, "De la literatura de vanguardia a la de avanzada", Art.Cit., p.52.

³³ Ibidem, p.54.

el público. No será esta la primera vez que los procesos de renovación profunda de los planteamientos poetológicos vengan de la mano de figuras secundarias que es necesario reconocer y sacar del olvido. A la hora de proceder a la estructuración histórica del compromiso literario en nuestra literatura, hay que recuperar a los personajes que hemos presentado aquí de forma breve y reconocerles el hecho meritorio de haber vaticinado un cambio radical en nuestra literatura y de haberlo forzado a ocurrir. El compromiso, por tanto, no es un factor rastreable tan sólo en la poesía de posguerra o en la de la inmediata preguerra. El viraje hacia la eticidad del fenómeno literario tiene un antecedente claro e innegable en libro Inquietudes de Balbontín, en el año 1925. Desde entonces la brecha abierta en el panorama de la poesía pura/hermética va aumentando y sólo es cuestión de tiempo que el proceso culmine de forma generalizada en todos los órdenes del arte y el pensamiento.

8.1.3 La redefinición del público. La contaminación definitiva del arte por la vida.

A lo largo del proceso que hemos ido desbrozando hasta el momento, hemos intuido la transformación de la función del escritor en la sociedad y, consecuentemente, de la literatura. El arte sale a la calle y se sitúa codo con codo con los trabajadores, en la lucha por la libertad, en contra de la dicta-

dura y de la monarquía. La literatura adquiere un valor instrumental definitivo, alejada ya de pruritos esteticistas, prima la comunicación por encima del lucimiento hermético de la poesía pura. Así pues, si hemos visto que todos los elementos básicos del proceso de comunicación artística, artista y mensaje, evolucionan hacia nuevos presupuestos y son necesariamente objeto de una redefinición, el receptor, esto es, el público, no iba a ser menos. Si la poesía de posguerra responde al lema "a la inmensa mayoría" por contraposición a la exquisita minoría juanramoniana, la poesía que inaugura el compromiso en España nace con la misma aspiración: comunicarse, alcanzar a la mayoría y luchar por el bien común.

Es en este contexto donde cobran pleno sentido las advertencias de Juan Carlos Rodríguez respecto a la diversa utilización del concepto de "público" por parte de los diferentes frentes ideológicos, a saber, por parte de la izquierda y por parte de la derecha.³⁴ Al intentar hacer de la literatura un fenómeno accesible para el público, en España tropezamos con una gran tradición de literatura popular, tras la cual está, lógicamente, el pueblo. El debate en torno a la naturaleza del pueblo, al papel que debe desempeñar en el panorama cultural, alcanzará su mayor auge en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil y al comienzo de la misma. Así, la revista Hora de España viene a ser el campo de batalla de los diferentes intelectuales respecto a qué se esconde tras la palabra "pueblo".

La figura central de esta polémica es, sin duda, Antonio

³⁴ RODRIGUEZ, J.C., "El compromiso político", Art.cit.

Machado, quien ve confirmado en la situación del momento que sus teorías sobre la necesidad de escribir para el pueblo no estaban desencaminadas. Se ha repetido sistemáticamente la predilección que los poetas de nuestra primera posguerra sienten por Antonio Machado, pero el poeta sevillano se verá recompensado en vida, ya que su antorcha poética es recogida, en primer lugar, por los poetas e intelectuales que, ya antes del conflicto bélico sitúan al pueblo como receptor directo de su obra. Machado defenderá hasta la saciedad las palabras que desde años antes había ido poniendo en boca de sus apócrifos, en especial de Juan de Mairena. El vínculo entre el intelectual y el pueblo pasa, necesariamente, por la premisa de la COMUNICACION, hay que comunicarse con el hombre de la calle.

Pero el concepto de pueblo no se vislumbra de la misma manera por los diferentes intelectuales que intervienen en las polémicas periodísticas. Machado, Rosa Chacel, Rafael Dieste o María Zambrano, por citar unos pocos, aportan matices personales al problema de la relación entre el artista/intelectual y el pueblo. Los ataques entre los pensadores y la confrontación de sus puntos de vista en el marco propicio de la revista Hora de España fueron estudiados por Kessel Schwartz³⁵ y no consideramos necesario repetir aquí sus puntualizaciones que, por otra parte, siguen con bastante puntillosidad los diferentes matices y no proceden a realizar análisis superadores.

Dejando de lado, por tanto, los detalles en los que disentían nuestro intelectuales, nos parece más interesante

³⁵ SCHWARTZ, K., "The "pueblo", the intellectuals and the Spanish Civil War", Kentucky Romance Quarterly, vol. XIV, nº4 (1967), pp.298-310.

ahondar en un fenómeno que cobra más relevancia por lo que a su proyección posterior en la poesía de posguerra concierne. En efecto, no se puede dejar de señalar, una vez más, que las bases del compromiso y de la poética esteticista que surgirá en la posguerra española tiene su origen en los debates turbulentos que coparon el tranquilo panorama de la poesía pura. La poesía, desde por lo menos 1925, entra en los senderos que llevan irrevocablemente por la ruta del compromiso. El destinatario del fenómeno literario, el pueblo, ya estaba definido antes de la guerra, y su perfil se había trazado con rasgos muy politizados.

La preocupación básica va a ser COMUNICAR, hacerse entender. En este punto, sin embargo, el intelectual del momento se enfrenta a un obstáculo invencible: por una parte, hay que tener en cuenta el escaso grado de preparación que tiene la gran mayoría de la población española, incapaz de leer y escribir; por otra parte, y más en concreto por lo que a la poesía se refiere, no resulta a estas alturas ningún secreto el hecho de que es un arte al que sólo acceden las minorías, está condenada a llegar a unos pocos espíritus si no exquisitamente cultivados, sí bastante inquietos y sensibles.

El siguiente paso sería preguntarse si existe un proceso de reflexión interno desde la poesía o, mejor, desde los poetas, sobre el fracaso del afán comunicativo. De cualquier manera, es ésta una cuestión que no afecta en exclusiva al panorama poético español, sino que es un problema que se hace extensivo a la poesía en cuanto género literario. A esta situación se suma, por otra parte, un factor que hace de la poesía

un vehículo para comunicar en clave de ocultamiento, y es que se trata de un órgano de expresión poco susceptible de ser controlado desde las esferas de un poder opresor. No nos interesa aquí enfatizar el hecho ajeno al ámbito de lo intrínsecamente literario de si la poesía llega a más o menos lectores, lo importante es atender a aspectos de índole poetológica. Así, dejando de lado el éxito del proceso comunicativo, los poetas de antes y de después de la guerra querían comunicar porque la opción literaria era una opción ética, y lo que en otros era actividad panfletaria espoleadora de conciencias colectivas, en muchos artistas es una forma de apelar a la conciencia individual desde la plataforma del arte, en sus más variadas manifestaciones.

El arte baja por fin a la vida, como ya hemos repetido hasta la saciedad. El arte transpira romanticismo y esto no permanece oculto a los espíritus cultos de la época. Ya en 1932, Dámaso Alonso, al escribir la reseña de Espadas como labios para la Revista de Occidente habla de un fenómeno "curiosísimo", de un "movimiento que podríamos calificar de neorromántico por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior [...] Nadie podrá negar ahora humanidad a la poesía nueva".³⁶ La humanidad ha borrado el esteticismo, pero lo realmente importante es recordar que la irrupción del "yo" humano y sentimental en poesía entra por la línea rotunda del surrealismo. Este será la vía de escape expresivo a la que recurrirán nuestro poetas del 27 cuando se vean conmo-

³⁶ ALONSO, D., Poetas españoles contemporáneos, Gredos, Madrid, 1978, p.270.

cionados por fuertes crisis personales. La afinidad espiritual entre el surrealismo y el romanticismo es innegable por lo que a la proyección del "yo" en la poesía se refiere. Sin embargo, se pueden distinguir interesantes matices que nos permiten diferenciar la caracterización del yo en los tres momentos aquí presentados, romanticismo, surrealismo y compromiso. Como muy acertadamente señala Anthony L. Geist, los románticos literaturizaron su vida: la mezcla de arte y vida fue, por tanto, **bidireccional**. Los poetas comprometidos van a politizar su obra a partir de la vida; el surrealismo, por su parte, exaltará el "yo" al igual que el romanticismo pero le falta el presupuesto ético que caracteriza a la poesía comprometida.³⁷

El ejemplo más acabado de mezcla absoluta de vida y obra es sin duda el de Walt Whitman, cuyo legado poético se enmarca en una corriente rotunda de vitalismo filosófico. El poeta norteamericano supera en este sentido las propuestas románticas puesto que aporta un valor esencial, presentado de forma mucho más radical que en las manifestaciones del romanticismo: nos referimos a la marcada atención que concede a la problemática del hombre común, del hombre de la masa, del hombre de la calle, y el consiguiente empeño del poeta por presentarse como uno más de esos hombres anónimos -al mismo tiempo que, por otra parte, no puede evitar sentirse un ser superior, llamado a desempeñar funciones proféticas o salvíficas en el seno de la comunidad. Walt Whitman añadió así a la poesía un ingre-

³⁷ GEIST, A.L., "El neorromanticismo: Evolución del concepto de compromiso en la poesía española (1930-1936)", Idologies and Literature, vol. III, nº15 (January-March 1981), p. 102.

diente sustancial que poetas posteriores interpretarán en clave ética más que poética y que vendrá a conformar una literatura de corte rehumanizado, muy acorde con las necesidades básicas del individuo en la sociedad moderna. La preocupación de Whitman por el hombre se vertebra en una línea bastante diferente de la politización surrealista, pero su presencia constituye un telón de fondo que no pasó desapercibido ni siquiera en los momentos más febrilmente vanguardistas. En España, como ya hemos tenido la oportunidad de apuntar y desarrollar en apartados anteriores, los vanguardistas, sea por imitación de sus vecinos y predecesores franceses, sea por influencia de la arrasadora vanguardia latinoamericana, tuvieron muy en cuenta la obra de Whitman y vieron siempre en él al poeta de la democracia, del yo desmesurado y al hombre comprometido socialmente con el hombre de su tiempo.

Geist insistirá calurosamente años más tarde en que "surrealism in Spain was not a final, fruitless variation of earlier avant-garde movements, but served a crucial function as transition between pure poetry and socially committed art".³⁸ Nuestro surrealismo sufrió una suerte muy diferente a la del surrealismo francés. El fenómeno surrealista en España no tuvo la proyección internacional que se vivió en Francia ni desembocó en los densos debates sobre el arte realista y la consagración exclusiva de los fenómenos artísticos a la causa del proletariado. En nuestro país, la lucha se concentró en atacar a la dictadura, la monarquía y, en última instancia, se defi-

³⁸ GEIST, A.L., "Hell's angels: a reading of Alberti's Sobre los Angeles", Hispanic Review. 54(1986), p.172.

nió en términos de lucha antifascista. El surrealismo fue, además, el canal que sirvió para provocar el giro de los miembros más avezados de la generación del 27 hacia un tipo de expresión más humana, más contaminada por sus crisis vitales personales.

A modo de resumen, tenemos que recordar una vez más la labor desempeñada por los intelectuales vinculados al grupo de Post-Guerra como verdaderos iniciadores del cambio de tono de nuestra literatura a mediados de los años 20. Escritores considerados de segunda fila como Joaquín Arderíus, Díaz Fernández, Balbontín... ponen en marcha iniciativas consagradas a forzar la evolución de la literatura española por los derroteros del compromiso. Estos autores se consagran asimismo a la lucha contra las alas conservadoras de la sociedad española y militan en su mayoría en partidos de izquierda. El surrealismo no tuvo nada que ver, en su caso, con su evolución personal.

Lo que se deduce de todo esto es que el compromiso literario en España tiene un doble origen: por una parte hubo unos pocos escritores e intelectuales que se atrevieron, en medio del florecimiento del poesía pura española, a reclamar la necesidad del surgimiento de una lírica destinada al hombre de la calle y a su problemática inmediata. Parten, desde el principio, de sólidos planteamientos políticos que llevan hacia la literatura comprometida, en una línea indiscutiblemente neo-romántica. En su nueva concepción de la literatura y del papel del escritor, no dejan de lado la sugerencia de un nuevo público, que ya no será engrosado por las filas de lectores

exquisitos, sino que deberá prestar atención a un público más cercano al concepto de "pueblo" que al de "élite".

Por otra parte, entre los poetas consagrados de la generación del 27, hubo que esperar a que el surrealismo avivara su conciencia personal o, mejor aún, a que el surrealismo se les ofreciera como el vehículo idóneo para expresar en nuevos moldes la intensidad y el desgarró de sus crisis personales. No permanecieron ajenos tampoco estos autores a la cuestión de la redefinición del público, inquietud que llevaría a García Lorca, por ejemplo, a dedicar todos sus esfuerzos, a partir de su vuelta de Nueva York, a la actividad dramática, como plataforma óptima desde la cual educar al pueblo y remodelar su conciencia.

Confluyeron, por tanto, dos corrientes diversas pero complementarias en la gestación del futuro compromiso español. La veta neorromántica brotará de la faceta más romántica del surrealismo y de la vuelta al movimiento romántico que se realiza desde las conciencias más inquietas de nuestro panorama literario. Así, ya antes de la guerra civil están implantados en España los pilares de la poesía que habría de consagrarse tras la misma. En realidad, lo que vino a aportar la poesía de la posguerra fue la experiencia vívida del dolor cruento y el desgarramiento del hermano muerto o encarcelado, porque la vivencia del "otro" como una problemática que debe hacerse propia estaba ya sembrada en la preguerra.

8.2 Federico García Lorca: sublime síntesis entre populismo y vanguardia.

Poco o nada queda por descubrir, a estas alturas, de un poeta que ha hecho correr tantos ríos de tinta como Miguel de Cervantes: con Federico García Lorca la poesía española del siglo XX alcanza las más altas cotas de la genialidad. Queremos insistir en este estudio en uno de los aspectos menos estudiados de Lorca, como es el de su compromiso popular, o mejor aún, con el pueblo, y lo que supone su viaje a Nueva York respecto a su idea de la civilización y desarrollo de la sociedad occidental, sobre todo por lo que a la alienación del hombre respecta.

¿Se puede hablar de compromiso en Lorca? Abundan las manifestaciones del poeta andaluz, a lo largo de entrevistas y conferencias, en las que alude a su condición de "señorito" (innegable, ya que él pertenece a una familia acomodada de la burguesía rural andaluza y no está obligado a trabajar para sobrevivir), pero siempre recuerda su pasión por el pueblo andaluz, por la gente de la calle, por el desvalido social. García Lorca procede de una clase social concreta, como ya hemos apuntado, pero lo realmente importante en este caso no es a qué clase pertenece, sino en qué lugar se sitúa él voluntariamente. De ahí que Juan Carlos Rodríguez puntualice al hablar de Lorca que "lo que había que distinguir, y lo distinguía muy bien Lorca cuando lo acusaban de señorito, es entre el origen

de clase y la situación de clase que luego se adopta".³⁹

Fue precisamente en las jornadas dedicadas a Lorca en la Universidad de Toulouse-Le-Mirail donde se pusieron por primera vez sobre la mesa, de forma bien clara y concisa, los términos en que se vertebra el compromiso social en el escritor granadino. No creemos necesario proceder al rastreo exhaustivo de las diferentes manifestaciones de Lorca respecto a su visión de la vida, la literatura y el pueblo. Nos referiremos a estas declaraciones en los casos estrictamente necesarios, sin afán de agotar todas sus palabras, insistimos. Sería fácil, por otro lado, proceder con una técnica nominal y reunir los momentos en que Lorca se declara poeta comprometido o preocupado por la situación general del país. La obra completa de García Lorca presenta una evolución obvia, negarla sería caer en un error inexcusable. Sin embargo, sus ideas sobre la poesía no variaron de forma sustancial a lo largo de su vida, lo que cambió fue la naturaleza de la función del arte.⁴⁰ El poeta fue siempre consciente de que a pesar de utilizar formas populares, sus composiciones quedaban lejos, muchas veces, del alcance del pueblo.

8.2.1 Del populismo a la politización.

³⁹ RODRIGUEZ, J.C., "El compromiso político", Art.cit., p.29.

⁴⁰ CAUDET, Fco., "Lorca. por una estética popular (1929-1936)", Cuadernos Hispanoamericanos, 433-436 (sept.-oct. 1986), vol. II, p. 763.

La función metodológica de este apartado y del siguiente tiene como objetivo primordial cifrar la evolución apreciable en los presupuestos poéticos de Lorca a raíz de su estancia en Nueva York. El poeta granadino, a pesar de pertenecer a una clase socialmente elevada, se sintió siempre muy cerca del pueblo andaluz y de sus necesidades vitales. La semilla de la preocupación estuvo siempre presente en García Lorca, pero el proceso degenerativo de la vida política y social española y su estancia en Norteamérica se sumaron al impulso rupturista del surrealismo e hicieron aflorar sin remilgos la vena humanizada y comprometida de Lorca. Si leemos con detenimiento su obra salta a la vista casi de forma inmediata que responde a una visión bastante concreta de la vida: es el vitalismo la corriente que la recorre de principio a fin. Efectivamente, se trata de un poeta unido a la vida por un vínculo umbilical que en ningún momento quiso romper. Vida y obra forman un todo en nuestro escritor, pero el proceso es sólo sencillo en apariencia. García Lorca se vio en la disyuntiva de **cotidianizar** la poesía o **estilizar** su vida, y fue precisamente este último el camino elegido para articular los dos estratos. De esta teoría se sirve Luis García Montero para explicar la aparición y uso de "lo popular" en la obra de Federico García Lorca. Se le ha reivindicado tanto como poeta de lo popular como poeta de lo culto. Respecto a este punto es el testimonio del propio Federico lo que viene a aclarar el asunto más explícitamente que la voz de los críticos:

"El Romancero gitano no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos. El romance de La casada infiel. por ejemplo, sí lo es, porque tiene entraña de raza

y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular".⁴¹

Estas palabras de Lorca servirían para dejar zanjada la cuestión en lo tocante a su sentido del compromiso con el pueblo: él no hace poesía para el pueblo, a lo sumo retoma motivos y formas, pero los reelabora y estiliza, llegando así a resultados mucho más depurados y herméticos. Resulta innegable, al mismo tiempo, que el poeta está arrebatado por la fuerza de lo popular y se deja inundar por ella, por la "cultura de la sangre", en palabras de García Montero.⁴² Sus raíces en el pueblo han sido reconocidas siempre por el poeta, quien en el estreno de Doña Rosita la soltera manifestó: "¿Qué sería de los niños si no fuera por las sirvientas, que los ponen en contacto con la verdad y la emoción del pueblo?". Las palabras del poeta pueden dar pie a otra reflexión: es interesante tener en cuenta las diferentes acepciones del término "popular" o "populismo", ya que no todo lo que parte del pueblo vuelve a él y la obra poética de García Lorca sería un ejemplo magnífico en este sentido. No puede ser definido Lorca como un poeta popular, a pesar de su íntima vinculación con la magia del pueblo y la tierra andaluces. El poeta trabaja a partir de una realidad tangible, pero aplica la fuerza trans-

⁴¹ GARCIA LORCA, F., Obras Completas, Edición del Cincuentenario, 3 vols., Aguilar, Madrid, 1986, tomo III, p.558.

⁴² GARCIA MONTERO, L., "Una espera inútil: notas sobre el compromiso histórico de García Lorca", Hommage a Federico García Lorca, op.cit., p.19.

formadora de la imaginación y estiliza al máximo el vehículo comunicativo, esto es, el lenguaje. A pesar de este proceso de depuración no se puede dejar de lado la verdadera obsesión de Lorca por su pueblo andaluz y en especial por los estamentos más olvidados del mismo (no hay más que pensar en el gitanismo de Federico, por ejemplo).

Sin afán de indagar aquí más profundamente en el supuesto populismo de García Lorca, ¿cómo se explica, sin embargo, el paso de la poesía perteneciente al periodo más depurado y esteticista, al momento de la poesía comprometida? Según Francisco Caudet, la explicación radica precisamente en la relación que Lorca establece entre realidad y poesía, pasando, claro está, por el filtro enriquecedor de la imaginación desbordante del poeta:

"La imaginación, que en lo artístico estaba llamada a iluminar, fijar y dar vida clara a la realidad, por lo que se movía a veces en la frontera de lo desconocido y lo misterioso, podía convertirse en un mecanismo capaz de actuar en lo social, de contribuir a describir en profundidad la realidad, de ayudar a que se tomase conciencia de situaciones sociales que sólo aparentemente estaban condenadas a seguir sumidas en la injusticia, al marginación, la explotación..."⁴³

No compartimos del todo el planteamiento de Caudet. En nuestra opinión en Lorca hay algo más que planteamientos de orden literario a la hora de dar el salto hacia el compromiso (entendemos "compromiso" en el más amplio sentido de la palabra). Es necesario partir de la ideología del poeta: nos encontramos ante un hombre de izquierdas y su actitud política tiene mucho que ver con la adopción del surrealismo como nuevo

⁴³ CAUDET, Fco., "Lorca: por una estética popular", Art.cit., p.765.

vehículo expresivo capaz de transmitir las nuevas inquietudes del artista. Federico fue siempre, y así lo declaró públicamente, antifascista. Nunca militó en partidos políticos e incluso llegó a manifestar su rechazo por la afiliación política, pero apoyó decididamente todo tipo de manifiestos que reclamaran la firma y presencia de su famosa pluma.

Ya en 1929, justo antes de emprender su marcha a Nueva York, suma su firma a la de José Díaz Fernández y otros intelectuales los cuales, en una carta dirigida a Ortega y Gasset "expresan la intención de dedicar sus energías hacia la actividad política en nombre de una nueva España".⁴ No cabe duda de que ya en 1929 la situación política española estaba empezando a caldearse. A punto de acabar la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), los ánimos de la izquierda están más que exasperados y la agitación va en aumento. En algunos sectores de la intelectualidad de nuestro país la agitación había comenzado antes, como ya hemos visto. Hacia 1929, las revistas literarias que surgen desde la izquierda, Post-Guerra o Nueva España pertenecen ya a la historia, por tanto el ambiente es más que propicio para que los intelectuales que apoyan al frente popular se manifiesten continuamente en contra de la dictadura.

Lorca parte hacia Nueva York en 1929 y regresa en 1930, tras una breve escala en Cuba. Para entonces, no queda en su obra el más mínimo rastro de lo que hasta ese momento había

⁴ AYENDEZ ALDER, R., "García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista", Crítica Hispánica, vol.10, nº1-2 (1988), p.73.

caracterizado su producción, hasta tal punto que Poeta en Nueva York marca un hito decisivo en la obra de Federico García Lorca, sin ninguna conexión formal o temática con todo lo anterior. Cuando vuelva a España en 1930 la vida política del país es todo un hervidero. Las manifestaciones de Federico en torno al arte, el pueblo y a la necesidad de hacer del fenómeno poético un instrumento capaz de comunicar se suceden continuamente cuando la ocasión lo requiere. A pesar de que todavía cultiva la poesía, no deja de resultar muy significativo que Lorca se decante casi en exclusiva por el teatro. No hace falta volver aquí sobre su compañía universitaria "La Barraca" y la excelente labor dramática llevada a cabo en la puesta en escena de nuestros grandes clásicos a lo largo y ancho de la geografía nacional. En esta dedicación por el teatro late una motivación muy especial: el teatro es un vehículo concreto, rápido y eficaz para llegar al pueblo, para educarlo. Así, mientras otros intelectuales se afilian a partidos políticos, García Lorca se concentra en despertar la conciencia individual del pueblo español, en llegar a la sensibilidad del hombre sencillo. En 1935, en "Charla sobre teatro" se pronunció de la siguiente manera:

"Un teatro sensible y bien orientado en todos los aspectos, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo".⁴⁵

Compartimos plenamente la opinión de Ayéndez Alder cuando afirma que "tanto Lorca como Díaz Fernández se proponen ver cumplidos los ideales de libertad, equidad y justicia que los habían llevado a firmar la declaración de 1929. Díaz Fernández

⁴⁵ Yerma, Alianza Editorial, Madrid, 1978, p.27.

lo hace entregándose de lleno a la actividad política, Lorca lo hace entregándose a actividades culturales cuya finalidad es educar al pueblo".⁴⁶ Ha sido Francisco Caudet quien mejor ha cifrado la evolución de Federico García Lorca entre 1928-1936, hacia posturas cada vez más comprometidas con el pueblo desde la literatura. Vamos a seguir aquí, de forma breve, el punteo realizado por Ayéndez, que recoge perfectamente los aspectos principales objeto de nuestro estudio. Se observa un grado de concienciación progresiva y de radicalización en su postura ético-literaria. En 1934 se manifiesta Lorca acerca de la función y responsabilidad social del artista de esta forma tan clara y contundente:

"Nosotros -me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas- estamos llamados al sacrificio y la entrega a la causa de una "justicia para todos".⁴⁷

Más adelante, en 1935, vendrá a declarar:

"En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo... me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto con las masas".⁴⁸

El vínculo entre su dedicación al teatro y la función del mismo es obvio. Atrás quedan los escarceos con la poesía depurada, los esfuerzos estilizantes; los nuevos tiempos, tan difíciles, exigen que el poeta olvide la etapa del arte por el arte, el cual, a estas alturas, es casi un acto de mal gusto y falta de respeto; así, señala Caudet cómo en una charla con

⁴⁶ AYENDEZ ALDER, R., Art.cit., p.74.

⁴⁷ CAUDET, Fco., Art.cit., p.770.

⁴⁸ Ibidem.

Bagaría, en 1936, Lorca se mostró en radical desacuerdo con el concepto de arte por el arte, "una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi".⁴⁹

El proceso de radicalización que sufre García Lorca se advierte en todos los campos de su producción y pensamiento. No es de extrañar por tanto que un poeta que en 1933 mostraba su disgusto por la feroz militancia política de Alberti, se sumara poco después al homenaje que se rindió al poeta gaditano. Repasemos las palabras de Lorca en 1933:

"Ahí tienen ustedes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes, que, ahora, luego de su Rusia ha vuelto comunista, y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico, ¡qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario...!"⁵⁰

García Lorca se adapta rápidamente, como intelectual, como artista y como hombre, a las exigencias de los tiempos que corren. Ayéndez Alder ha visto en este proceso que afecta a la poética lorquiana una relación directa con la agitación intelectual imprimida por José Díaz Fernández al ambiente literario y artístico español:

"Es mi propósito, en este estudio, considerar parte de la obra de García Lorca teniendo en cuenta la nueva mentalidad e impulso creador proporcionado por el nuevo "realismo social". En este contexto es de particular importancia el influjo del joven novelista, crítico y observador de su época, José Díaz Fernández, que tomó el pulso ideológico y estético del momento, haciendo una llamada para un "nuevo romanticismo".⁵¹

Las palabras del propio Lorca serían más que suficientes

⁴⁹ Ibidem, p.774.

⁵⁰ Ibidem, p.773.

⁵¹ AYENDEZ ALDER, R., Art.cit., p.70.

para poder calibrar los términos que adopta su compromiso humano y literario. El poeta granadino, a partir de la dolorosa y delicada situación del pueblo español, no duda en ponerse al servicio de la comunidad. El teatro, sin embargo, no será nunca en manos de Lorca un vehículo de propaganda política, sino una forma de colaborar activamente por mejorar la calidad de vida de su pueblo, de despertar las conciencias amodorradas y colaborar en la construcción de una sociedad más justa y más equitativa para todos. Donde otros prefieren la actividad política, Lorca opta por su auténtica vocación, la literatura, volcada esta vez hacia el pueblo español desde los escenarios de toda la geografía nacional. Devuelve García Lorca de esta manera la infinita deuda que su arte tiene contraída con la sabiduría y la inspiración populares.

No nos cabe duda, por otra parte, de que la visita y estancia en la ciudad de Nueva York fue un factor decisivo a la hora de conmover la inquietud cívico-social urbana en Federico García Lorca. La brutalidad que lo cotidiano cobra en la gran metrópoli afecta profundamente la estructura de su mundo ético y la inclinación que el poeta había manifestado siempre por los desclasados, por los elementos más desvalidos del espectro social, aflora en el ambiente, más propicio que nunca, de la sociedad española.

8.2.2 Poeta en Nueva York: con el surrealismo y con Whitman hacia el compromiso humano.

En el breve y rápido repaso que hemos efectuado a través de la manifestaciones de Federico acerca de la función del escritor y de la literatura, así como su progresivo acercamiento a presupuestos de índole cada vez más politizada o comprometida, no podemos dejar de lado el análisis del periodo correspondiente a la estancia del poeta en Nueva York, que constituye un punto de referencia de innegable importancia en cuanto a la inflexión del tono poético del autor. Si bien sería pecar de ingenuidad pensar que fueron los meses transcurridos en la metrópoli americana los que propiciaron en exclusiva un cambio radical en el pensamiento social lorquiano, no cabe duda de que la cruda vivencia de la miseria y la injusticia de la ya obesa civilización occidental, encarnada magníficamente en Nueva York, vino a inclinar al poeta granadino hacia el camino, ya sin retorno, de la apuesta por el desvalido. Lorca, que ya antes de su partida a Nueva York había apoyado a los sectores más inquietos de la intelectualidad española, se manifiesta abiertamente partidario de las nuevas necesidades de la sociedad española respecto a sus escritores e intelectuales. Queremos poner de relieve aquí que la etapa norteamericana de Lorca es una piedra de toque fundamental en su evolución poetológica y formal, pero no podemos olvidar que, de cualquier manera, el contexto socio-político de nuestro país es lo suficientemente grave y complejo como para causar una profunda crisis en la conciencia artística de nuestros escritores. Poe-
ta en Nueva York alcanza su auténtica dimensión si consideramos que, además de sacar a la luz los términos en que se cifra la profunda crisis personal y social del poeta, constituye el

triunfo o la adopción de los recursos expresivos del surrealismo como vehículo ideal de las nuevas inquietudes que asolan al hombre del siglo XX y, por si fuera poco, es una prueba fehaciente del acercamiento de García Lorca al poeta norteamericano Walt Whitman y de la comunión con más presupuestos poéticos de los que la crítica ha querido distinguir hasta ahora.

Intentemos imprimir un orden cronológico a los hechos. Los datos empíricos parecen conducirnos a la aseveración de que Lorca no había tenido conocimiento de la existencia de la obra de Walt Whitman antes de su visita a Nueva York, y si lo tuvo, resulta evidente que no constituyó uno de sus referentes poéticos inmediatos. Lorca llegó a la ciudad norteamericana en 1929; entre los españoles que se encontraban esperándole en el puerto se contaban "Angel del Río, Fedrico (de) Onís el catedrático, León Felipe el poeta, varios periodistas...",⁵² según recogen las propias palabras del poeta en la primera carta que escribió a su familia, el 28 de junio de 1929, al poco de pisar suelo americano. En la segunda carta vuelve a referirse Federico al excelente trato recibido por parte de León Felipe y de su esposa:

"El poeta León Felipe, catedrático de la Universidad de Cornell, y su señora se han portado de manera paternal y me tienen, como dicen en Andalucía, "dentro de un fanal".⁵³

León Felipe se hallaba inmerso por aquellas fechas en la traducción de Song of Myself al castellano. John K. Walsh ha

⁵² Poesía, nº23-24 (1986), p.36. Número especial dedicado a las cartas que Federico escribió a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930).

⁵³ Ibidem, p.40.

recorrido la pista de estos primeros contactos de Lorca con la poesía de Walt Whitman,⁴ a través del puente que tiende León Felipe. Según Walsh, este último era consciente del interés que la obra de Whitman iba a causar en el poeta granadino. Y este impacto fue tan espectacular que llevó a Lorca a construir su libro en un ritmo versolibresco de tradición indudablemente americana (esto en opinión del crítico norteamericano, por supuesto, ya que la tradición del verso libre en España sigue unos derroteros muy específicos, que le son propios y que han sido exhaustivamente analizados por Isabel Paraíso de Leal). Al parecer, León Felipe le explicó los poemas de Whitman y éstos causaron un entusiasmo incontenible en Federico. Walsh recoge en su artículo el testimonio de León Felipe, a cuya fuente directa no hemos podido tener acceso, y que reproducimos aquí a través de la cita aportada por Walsh en su artículo:

"Creo que las primeras cosas que aprendió de Whitman fue lo que yo le dije, y le hablé siempre de esa manera... Luego, cuando yo le hablé de Whitman a él, hay una frase que (dice que) él escribió para querer a todo el mundo, todas las cosas: los niños, las mujeres, los hombres, todo..."⁵

Las palabras de León Felipe resultan significativas por sí mismas. No resulta difícil deducir que, a pesar de que la presencia poética de Whitman había ido filtrándose poco a poco entre las redes del entramado poético de España e Hispanoamérica, su mensaje no había adquirido una forma definida en

⁴ WALSH, J.K., "The Social and Sexual Geography of Poeta en Nueva York", "Cuando yo me muera"...Essays in Memory of Federico García Lorca, MORRIS, C.B. (ed.), Lanham, University Press of America, 1988.

⁵ Ibidem, p.108.

nuestro país. Es a partir de ahora, tras la confluencia de la inmensa labor desempeñada por León Felipe y las propicias circunstancias político-sociales en nuestro país, cuando el cosmos poético de Whitman cobra un perfil más definido, capaz de encajar en el puzzle literario español, que halla en el bardo norteamericano la manifestación valiente del amor al Hombre, entendido en su sentido más amplio. A partir de este momento, como veremos con detenimiento en el estudio que proponemos al hilo de los poemas de Lorca, su obra poética trasluce una seria preocupación por el hombre, y asume una labor profética que nadie había cantado tan fervientemente como Whitman. García Lorca no hace gala, por supuesto, del optimismo exultante del norteamericano; observa horrorizado la degeneración a que ha llegado la civilización occidental. Pedirá, como Whitman, un orden nuevo, el resurgir de una raza no contaminada, pero en su petición hay más desgarramiento que ilusión, más dolor que alegría.

La puesta en contacto de García Lorca y Whitman tiene lugar, no lo olvidemos, en el amplio marco de las vanguardias, más concretamente en el ambiente en que triunfan los modos y formas surrealistas. El tono general de Poeta en Nueva York, como hemos hecho notar desde el principio, abre y consagra, junto a otras obras cumbre de otros poetas del grupo de 127, la eclosión poética del surrealismo en España. No podemos perder de vista, por tanto, el doble vínculo a establecer entre Lorca y las vanguardias (léase "surrealismo") por un lado, y Lorca y Whitman por otro. Ambas líneas confluyen en la colección de poemas de la época neoyorquina, y actúan como motores

de renovación en diferentes niveles poéticos: del surrealismo tomará Lorca la libertad extrema de crear imágenes oníricas, que él mantendrá siempre bajo el control del pulimiento artístico; de Whitman se fijará en aspectos de índole más bien poetológica y temática.

En cuanto a la relación de Federico García Lorca con la vanguardia de nuestro país, hemos analizado ya el surgimiento del ultraísmo y sus postulados más relevantes. La conciencia de sentirse diferentes al pasado que abunda entre los poetas que se ubican en las filas o publicaciones ultraístas viene acompañada por una consagración definitiva del poeta como creador del poema, como elaborador de nuevos mundos poéticos en medio de una actividad cuasi demiúrgica. Los poetas del grupo del 27 son brillantes herederos directos de la concepción ultraísta del poeta como artifex, como responsable último de sus mundos creados. Es así como la pasión por la metáfora que desarrollaron los poetas del 27 cobra su verdadero sentido, ya que la metáfora es el camino más rápido, efectivo y sorprendente de crear nuevos estratos poéticos y marcos de referencia insólitos. Lorca, a pesar de liberar el significante de sus metáforas gracias a las licencias surrealistas, no desatiende en ningún momento el férreo control de las mismas, manteniéndose de esta forma en la línea que caracteriza al surrealismo español frente al francés, en el que el automatismo se constituye en absoluto dogma creador.

Por lo que a las diferencias con el surrealismo francés se refiere, como ya hemos venido sugiriendo a lo largo de este capítulo, el surrealismo en España no se produce la decanta-

ción hacia la militancia política, tan evidente en el panorama francés. La preocupación socio-política en nuestro país surge en un primer estadio germinal asociada a los sectores más críticos de la sociedad, agrupados en este caso en torno a la publicación de la revista Post-Guerra. Los poetas del 27, por su parte, recurren al surrealismo como vía expresiva susceptible de ser modelada según las necesidades expresivas del artista en esos momentos: tanto Alberti como Cernuda o Lorca se hallan inmersos en graves crisis personales y políticas que no encuentran el modo de ser vertidas en los cauces de la poesía hasta entonces cultivada y defendida por la poética generacional. Sin el surrealismo un libro como Poeta en Nueva York no habría sido posible, y a pesar de que son rastreables a lo largo de la obra poética de Lorca las secuelas artísticas de otros movimientos de vanguardia, es el surrealismo el que imprime el giro definitivo y el cambio de tono radical.

El repaso de la deuda que la obra poética de Lorca contrajo con las vanguardias ha sido detalladamente estudiada por Manuel Durán en su artículo "Lorca y las vanguardias".⁵⁶ Es precisamente la conjunción de populismo y vanguardia en Lorca lo que le lleva a Durán a denominarle "Jano Bifronte" y lo que confiere al poeta de Fuentevaqueros ese carácter único y magistral en el corpus de la poesía española de todos los tiempos. Para Manuel Durán, con quien coincidimos plenamente, "en Poeta en Nueva York culmina el acercamiento de Lorca a las técnicas y las actitudes de vanguardia, y en concreto a la

⁵⁶ DURAN, M., "Lorca y las vanguardias", Hispania, 69(1986), pp.764-770.

vanguardia surrealista".⁵⁷ Pero lo que realmente nos interesa poner de relieve aquí es la importancia del juicio de Durán al señalar la vinculación de Lorca no con la vanguardia europea del grupo surrealista de Breton sino más bien con la "vanguardia anglosajona: Pound, Eliot (sobre todo el Eliot de The Waste Land) y como fuentes de esa vanguardia Lewis Carroll y Walt Whitman".⁵⁸

El propio Lorca, a través de su conferencia "Un poeta en Nueva York", recogida en el número extraordinario que la revista Poesía dedica a su estancia en Nueva York, viene a incorporarse, de forma indirecta, a esta tradición poética a la que hace referencia Manuel Durán:

"Y la multitud. Nadie puede darse cuenta de lo que es una multitud neoyorquina; es decir, lo sabía Walt Whitman, que buscaba en ella soledades, y lo sabe T.S. Eliot que la estruja en su poema, como un limón, para sacar de ella ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales".⁵⁹

Es éste el momento de hacer notar de nuevo la apabullante complejidad del surgimiento y canalización expresiva del compromiso en nuestro país. Así, si bien Lorca discurre por líneas de vanguardia anglosajona, será Rafael Alberti el poeta español que más se asimile a la evolución hacia posturas abiertamente políticas desde presupuestos poetológicos surrealistas, entroncando así con lo que fue la suerte de los poetas surrealistas franceses, que dieron en la militancia política en las filas del partido comunista francés.

⁵⁷ Ibidem, p. 769.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Poesía, nº23-24 (1986), p. 120.

El surrealismo de Poeta en Nueva York viene a ser una cuestión de importancia menor. Como Cernuda señaló en su día con la agudeza que lo caracterizaba, el surrealismo vino a ser para los poetas del momento en España el trampolín, pero lo importante es el poeta, no el trampolín.⁶⁰ En este libro de poemas el surrealismo es la salida expresiva ideal para canalizar la fuerza del desgarró de la crisis del poeta. El momento surrealista, además, propicia la toma de conciencia del artista respecto a su situación en el seno de la sociedad, lo que lleva consigo la visualización de la poesía como elemento de denuncia y transformación de realidades exteriores. De esta forma los poetas del 27 (al menos algunos de ellos) se vuelven hacia realidades más prosaicas, cuya atención venían proclamando algunas voces de nuestro panorama español desde el año 1925, por poner una fecha de referencia. El surrealismo es una línea más que sirve al poeta para llegar a un replanteamiento de la función del poeta y la poesía, de la literatura como fenómeno global, en el seno de la compleja, agitada e injusta sociedad española de la década de los 30.

Poeta en Nueva York es una prueba palpable de cómo el surrealismo no fue para nuestros poetas importante en sí mismo, sino tan sólo en cuanto posibilidad abierta a las nuevas necesidades expresivas. Federico García Lorca, reacio como la mayoría de nuestros escritores a dejarse llevar por veleidades automatistas, controla en todo momento el ingente caudal de imágenes con que abrumba al lector, y a través de las formas su-

⁶⁰ CERNUDA, L., Estudios sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1969.

rrealistas apuesta definitivamente por los sectores minoritarios de la sociedad. Su toma de postura no deja lugar a dudas, y si bien antes de ir a Nueva York ya había manifestado su apoyo a los intelectuales de la revista Post-Guerra, a partir de su regreso el poeta granadino emprende un itinerario de opciones políticas, literarias y personales definitivo.

A modo de recapitulación, queremos insistir de nuevo en que la serie de poemas fruto de la experiencia norteamericana del poeta suponen el acercamiento definitivo y apasionado a la obra y personalidad de Whitman. Pero lo que realmente nos interesa poner de relieve aquí es la dimensión de la nueva lectura que Lorca hace del mensaje del escritor de Manhattan: Lorca viene a enfatizar y enriquecer la lectura en clave mesiánica y profética que le presenta, con toda probabilidad el propio León Felipe.⁶¹ Dejando a un lado la fascinación futurista que Whitman había causado en buena parte de la poesía europea hasta entonces, Lorca consagra el tono de recepción del poeta norteamericano que triunfará en nuestra posguerra, y que ha sido sistemáticamente recordado por la crítica. Nos referimos, claro está, al hombre desencantado, al poeta que se duele de las condiciones de la negritud, al poeta que vive su función social bordeando los límites del sacrificio por su pueblo, del cual se considera casi pastor y profeta, en una

⁶¹ El análisis y estudio de la obra de León Felipe lo abordaremos en el capítulo correspondiente a la poesía española de posguerra. El poeta zamorano, figura inclasificable dentro de nuestro panorama literario, ocupó un lugar especial en la conformación de las constantes poético-proféticas de nuestra poesía social, de ahí que aunque ya en esta temprana preguerra su actividad resulte más que interesante, esperaremos sin embargo a ubicarlo en un contexto que poéticamente le es mucho más afín.

línea indiscutiblemente mesiánica. Poeta en Nueva York se publicará por primera vez en 1940 y no cabe duda de que viene a ser uno de los canales de acceso más inmediato a la obra de Whitman para los poetas que cultivaron una poesía de tintes comprometidos en torno a la década de los años 40-50. La recepción de Whitman en España se cifra así pues en unos términos muy concretos a partir de su vinculación temática o poetológica con la problemática del hombre de hoy, del hombre sufriente en un mundo que le es hostil.

8.2.3 Estado de la crítica en torno a la relación de Whitman y Lorca.

El vacío existente en el campo de los estudios whitmanianos en España afecta igualmente al área más específica de la relación de Whitman con Lorca, o, más en concreto, a la recepción de Walt Whitman desde la obra poética de Federico García Lorca. La crítica ha funcionado hasta ahora a base de tópicos manidos cuando no maniqueos y la ausencia de sólidos presupuestos metodológicos ha lastrado e impedido la flexibilidad de las diferentes interpretaciones. Se echa en falta, en especial, un enfoque de corte recepcionista que sitúe ambos mundos poéticos bajo un nuevo enfoque, lejos de estrechos planteamientos reduccionistas.

Dos son los breves estudios que han acometido la tarea de confrontar la obra de ambos poetas. Por una parte, el artículo

de Rainer Hess "García Lorca y Whitman", de 1964,⁶² por otra parte, el trabajo de Didier Jaén "Whitman tema literario", de fecha algo posterior, y que no se ciñe exclusivamente, como del título se desprende, al repaso de la obra de los dos autores, sino que cubre un espectro algo más amplio dentro de nuestro panorama literario.⁶³

Por razones estrictamente cronológicas repasaremos en primer lugar el artículo de Rainer Hess. Comienza Hess con el estudio más o menos exhaustivo de la "Oda a Walt Whitman", publicada por primera vez en 1933 (no conocemos con exactitud la fecha en que fue escrita, pero este detalle es de menor importancia). La interpretación que el crítico presenta del citado poema deja mucho que desear desde la perspectiva del tiempo transcurrido desde entonces. Se trata, en principio, de un acercamiento más bien impresionista, incapaz de salvar los abismos que separan, obviamente, las producciones poéticas de Whitman y García Lorca. Hess enfrenta el optimismo de Whitman a la actitud más abiertamente dolorida de Lorca (p.269); la pasión por la técnica, el entusiasmo que rezuma el poeta norteamericano poco tiene que ver con la brutalidad e injusticia que para nuestro poeta ha engendrado la sociedad urbana en este siglo (p.272). Rainer Hess llega incluso a referirse a la actitud homofóbica (!) de García Lorca, señalando que "mantiene una invectiva apasionada y empeñada contra los maricas".⁶⁴

⁶² HESS, R., "García Lorca y Whitman", Arbor. 36(1964), pp. 265-282.

⁶³ JAEN, D.T., "Walt Whitman: tema literario", La Torre, 16(enero-junio 1968), pp.77-100.

⁶⁴ HESS, R., Art.cit., p.268.

No creemos que merece la pena seguir recabando aquí los juicios que establece Hess en torno a la "Oda a Walt Whitman", cuya orientación viene marcada por los estrechos límites impuestos desde la óptica adoptada por el crítico. El artículo continúa, sin embargo, haciendo referencia a cuestiones de orden más general, pero las conclusiones se sitúan en la misma línea reduccionista y maniquea. Es evidente que la simple comparación de dos poetas pertenecientes a ámbitos geográficos, cronológicos y personales tan diversos entre sí conduce al establecimiento fácil de toda una serie de presupuestos que vienen a enfrentar a ambos sin realizar la más mínima concesión. De esta manera justifica Hess su opinión acerca de la distancia insalvable entre Lorca y Whitman a través de sus diferentes planteamientos en cuanto a la figura del poeta y la actividad creadora del mismo: donde el poeta norteamericano busca la identificación perfecta de la materia y de la realización poética, Lorca defiende la recreación y reestilización sistemática de los materiales aportados por la naturaleza. Repasa asimismo el desprecio de Whitman por la calidad sonora del poema frente al prurito exquisitamente esteticista que siempre cuidó Lorca en sus composiciones, lo cual le lleva a concluir que "el principio de Whitman es pseudoestético y ante todo filosófico" mientras que "el principio de Lorca [...] es puramente estético".⁶⁵

A nuestro parecer, Hess pierde de vista profundas cuestiones de índole poetológica, que van más allá de las obvias y por otra parte esperables diferencias que vienen a caracteri-

⁶⁵ Ibidem. pp.280-281.

zar a dos poetas que, repetimos, se ubican en momentos tan diversos de la historia de la literatura, sometidos a circunstancias exteriores e interiores no menos diversas. En el marco general de los estudios whitmanianos la relación de Lorca con el poeta norteamericano resulta, sin embargo, fundamental para cifrar en su justa medida la importancia de la irrupción de Whitman en los mundos poéticos que surgen tras la guerra civil, abanderándose tras el compromiso de corte humanista. No hay que perder de vista, además, que la genialidad de Federico García Lorca es una razón suficiente para imprimir a los referentes objeto de su interés un carácter absolutamente especial. Si a esto añadimos que la irrupción de la figura de Whitman entre los mencionados puntos de referencia de Lorca tiene lugar en un momento crítico para la sociedad y la literatura españolas, y si intentamos ubicar con precisión la recepción de Whitman en España, la cuestión alcanza una dimensión mucho más profunda y rica de lo que Rainer Hess alcanza a adivinar.

Posterior a este trabajo de Hess es el de Didier Jaén, quien ha procedido en varias ocasiones a analizar la obra poética de Walt Whitman. Jaén, en "Walt Whitman: tema literario", adolece de un superficial conocimiento de las claves poéticas de Federico García Lorca. Así, viene a decir que nuestro poeta dedica a Whitman un poema en el que expresa su odio o desprecio a otros seres humanos, al referirse a los "maricas" que aparecen en el poema. Se trata de un análisis de mucha menor envergadura que el de Hess, incapaz de aportar la más mínima perspectiva de profundidad a la inmensa producción de ambos

poetas. Si ya hemos disentido de la estrecha interpretación de Hess, poco o nada cabe añadir sobre el fracasado intento crítico de Didier Jaén.

Hablar de las profundas diferencias que distinguen a Whitman de Lorca no es, no nos cansaremos de repetirlo, en absoluto difícil: nos hallamos ante dos poetas que pertenecen a ámbitos poéticos tan diversos que el recurso de la diferenciación es una tarea trillada de antemano. El análisis debe ser, en nuestra opinión, establecido en otros términos y la clave más apropiada sería la pregunta que surge desde los presupuestos recepcionistas: ¿por qué ingresa Whitman precisamente en estos momentos en nuestro panorama literario?, ¿cuáles son las circunstancias que propician la adopción de su mensaje poético en los términos establecidos por Lorca? y ¿qué presupuestos poetológicos permiten a Lorca conectar con la voz poética del bardo norteamericano?.

Este análisis encauzado en un nivel más sutil y profundo del que había sugerido la crítica hasta ahora, es el que propone José Ortega en un estudio muy reciente. Desencantado por los estragos que la civilización occidental ha causado en el ser humano, Lorca busca en Whitman, o reconoce en él, "la posible síntesis de hombre y naturaleza contra la tecnología, sinónimo de degradación".⁶⁶ La palabra que resumiría la clave del acercamiento a Whitman sería *adánidad*, Lorca descubre en el poeta norteamericano la semilla de un hombre nuevo, cargado de los valores que la sociedad necesita para resurgir de ese

⁶⁶ ORTEGA, J., Conciencia estética y social en la obra de García Lorca, Universidad de Granada, 1989, p.50.

estado de degradación. Como veremos más adelante con más detalle, Lorca sufre en sus carnes el desgarró causado por la ruptura del vínculo primigenio del hombre con la naturaleza, así Whitman, desde su dimensión adámica, es el símbolo de la "liberación en virtud de la comunicación afectiva que Whitman establece con el entorno".⁶⁷

Ni que decir tiene que ha sido la lectura de Ortega aquella que más se acerca a los planteamientos que desde aquí estamos defendiendo. Su excelente análisis de la evolución estética y ética de García Lorca no tiene desperdicio. Nuestro afán sin embargo es llegar a relativizar la obra del poeta de Granada, su labor esencial en la adopción de un tono evidentemente whitmaniano, en el contexto más amplio de la poesía española del siglo XX, en la trayectoria de ésta hacia planteamientos de tinte comprometido con el hombre.

8.2.4 Relectura de Poeta en Nueva York: apuntes para un nuevo acercamiento al texto de Lorca.

Ya hemos dicho en este estudio, haciéndonos eco de un tópico defendido hasta la saciedad por la crítica, pero no por ello menos cierto, que Poeta en Nueva York marca un hito trascendental en la totalidad de la obra poética de García Lorca, ya que supone un cambio decisivo hacia la radicalización de la temática social y la adopción de nuevos recursos del lenguaje

⁶⁷ Ibidem. p.67.

poético, adquiridos desde la liberación surrealista. Se trata, sin embargo, de un cambio en la **forma** más que en el **fondo**: queremos decir con esto que el poeta granadino se había distinguido siempre por su profunda preocupación por los gitanos, por ejemplo, o, en otro orden de cosas, Lorca siempre se debatió entre las tinieblas del misterio de la muerte y del dolor en el ser humano. Lo que ocurre con su producción neoyorquina es que esta preocupación por el hombre que sufre se convierte en el eje que da sentido y coherencia al conjunto de tan apocalíptica colección de poemas. Es lo que José Ortega viene a definir como "nuevo tratamiento estético de una recurrencia problemática cuyo motivo es el conflicto amor-muerte, solidaridad-desposesión",⁶⁸ y estos conflictos son rastreables, de un modo u otro, a lo largo de toda la producción lírica de García Lorca. Por lo que a la renovación formal se refiere, ya antes de su marcha a Estados Unidos se advierte en Lorca, como hemos apuntado más arriba, una inclinación hacia nuevos modos expresivos que se acercan a los logros surrealistas. Es importante, en este sentido, el contacto y amistad del granadino con los surrealistas catalanes Gasch y Dalí. Composiciones como "Nadadora sumergida", "Suicidio en Alejandría" o "Degollación de los inocentes" nos sitúan sobre la pista de la evolución de Lorca hacia diferentes comportamientos expresivos desde, aproximadamente, 1927.

Antes de pasar al análisis puntual de Poeta en Nueva York, no queremos dejar de lado el repaso concreto de la relación existente entre el compromiso lorquiano y aquél que se

⁶⁸ Ibidem, p.46.

deja sentir en otros miembros de su generación o grupo poético. Por lo que a la asunción de formas de vida comprometidas como una cuestión personal y artística afecta fundamentalmente a Emilio Prados y Rafael Alberti.⁶⁹ Sin proceder aquí al estudio comparativo entre los tres, sí que convendría tener en cuenta que García Lorca compuso su obra neoyorquina con un cierto adelanto respecto a los resultados poéticos de los virajes hacia el compromiso político que emprenden Prados y Alberti. Bien es verdad que Sobre los ángeles de Rafael Alberti, guarda una deuda inmensa con el surrealismo y pone sobre la mesa los aspectos más devastadores de la crisis espiritual y política del poeta, y es al mismo tiempo, como recuerda Lechner, "un jalón en la etapa preparatoria para su posterior compromiso".⁷⁰ En cuanto a la impecable, por coherente, toma de conciencia de Emilio Prados en lo referente a las responsabilidades político-sociales del escritor y/o el intelectual en la sociedad moderna, la fecha que marca la crisis religiosa y política se sitúa en 1929. Así, en el periodo inmediatamente posterior, entre 1930-1936, aflora su vertiente declaradamente comprometida con la causa de los pobres, de los desclasados, del hombre de la calle, que se refleja con puntualidad en su obra. García Lorca, por su parte, va a Nueva York en 1929 y

⁶⁹ En el caso concreto de Prados resulta muy útil metodológicamente hablando un libro bastante reciente de P. HERNANDEZ, Emilio Prados: la memoria del olvido (Universidad de Zaragoza, 1988), que viene a recuperar gran parte de la correspondencia inédita del poeta, interesantísima para seguir la evolución de su trayectoria personal.

⁷⁰ LECHNER, J., El compromiso en la poesía española del siglo XX. Universitaire Pers Leiden, 1968, 2 vols., tomo I, p.66.

las impresiones recibidas precipitan casi de forma inmediata la composición de Poeta en Nueva York, auténtica declaración de principios rehumanizados y comprometidos, como veremos más adelante. Han sido Prados y Albertí, sin embargo, los poetas del grupo del 27 tradicionalmente catalogados como "comprometidos" o "politizados". No cabe duda de que la decantación por la lucha o afiliación políticas resulta mucho más evidente en estos últimos, y también es cierto que la carga surrealista, la reelaboración del lenguaje que se observa en Poeta... oculta muy bien la vertiente social o comprometida del mismo. Si nos atenemos por tanto a la revisión puntillosa de la primeras manifestaciones empíricas del compromiso literario -poético- entre los poetas del 27, Lorca comparte un lugar de honor con Prados y Albertí, y aún diríamos más, no resulta descabellado apuntar la precedencia de García Lorca en la tan traída y llevada cuestión del compromiso literario español -o más concretamente, en su gestación. Los críticos ha insistido siempre en la labor desempeñada por Emilio Prados y Rafael Albertí, pero recaemos en un evidente caso de miopía crítica si persistimos en obviar la función predecesora de Federico García Lorca.⁷¹

Hay que recordar, por otra parte, que el libro de Lorca tuvo

⁷¹ Consideramos por tanto que es necesario superar planteamientos como los vertidos por J. CANO BALLESTA en "Poesía y revolución: Emilio Prados (1930-1936)" (Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Gredos, Madrid, 1970, pp.231-248), donde declara "es indiscutible que él [Emilio Prados] y Rafael Albertí son los primeros poetas en sentirse plenamente responsables, como hombres y como escritores, ante los pobres y los oprimidos" (p.231). El testimonio de García Lorca en Poeta en Nueva York no tiene envidia del arrebatado comprometido de sus compañeros de generación. Creemos incluso, insistimos, que se adelantó a gran parte de los presupuestos que éstos popularizaron e hicieron propios.

que esperar hasta 1940 para ser publicado por primera vez. Sin embargo, el testimonio de Alberti en La arboleda perdida es prueba suficiente de la vitalidad del texto lorquiano, que fue conocido poco a poco gracias a la paulatina publicación de sus poemas en revistas de la época:

"Algunos poemas iniciales del libro que más tarde sería Poeta en Nueva York, aparecieron en revistas madrileñas o en otras provenientes de la isla de Cuba. ¡Qué espadazo tajante en la garganta del poeta granadino!".⁷²

Es imposible aventurar ahora lo que podría haber brotado de la pluma de Federico si su vida no le hubiera sido brutalmente arrebatada en la recién estallada guerra. Nos parece interesante recordar, no obstante, las palabras de Emilio Prados desde su exilio mejicano, al abordar la cuestión de la validez poética o artística de la poesía social posterior:

"Estoy totalmente de acuerdo con Ud. en cuanto a lo que se llama "poesía de combate". Yo le diría más. No creo que eso sea poesía. Emplear los versos como arma combativa para lo social o lo político es negar la poesía; sí, tiene que combatir, ¿cómo no?, pero su campo de combate está más profundo o más alto de lo que se ve hoy".⁷³

Poeta en Nueva York es una obra complejísima cargada de elaborada y rica simbología. No es éste el momento de proceder a desgranar las interpretaciones por otra parte interminables que los especialistas han venido aportando. No queremos pasar por alto, sin embargo, una lúcida apreciación de Anthony Leo Geist que encaja perfectamente con nuestra línea de trabajo y que nos sirve como introducción:

⁷² ALBERTI, R., La arboleda perdida. Memorias, Seix Barral, Barcelona, 1976, p.293.

⁷³ HERNANDEZ, P., Op.Cit., p.430.

"Quizá sea la lectura de Poeta en Nueva York que lo presenta como denuncia social la más frecuente de todas [...] Porque, a diferencia de éstas, que comparten con Poeta en Nueva York el mismo sentido de crisis y el uso de técnicas surrealistas, en la de Lorca, además, hay una temática ideológica".⁷⁴

Geist propone, en este trabajo, una lectura superadora de lo meramente ideológico, apelando a la increíble tensión interna que se establece, por primera vez y de forma tan intensa, entre el lenguaje poético de Lorca en Poeta en Nueva York y el de su obra poética anterior. Parte Geist del presupuesto de que las diferentes crisis que se superponen en la colección de poemas de Nueva York -personal, social y poética- no pueden estudiarse separadamente, de tal manera que "la crisis del lenguaje poético no sólo es producto de las crisis personal y social sino que al mismo tiempo es expresión de ellas, pues en una época de intensa conmoción política, económica y cultural a nivel mundial las crisis están íntimamente relacionadas".⁷⁵

El análisis de Geist, si bien nos parece sofisticado y muy acertado, no encaja exactamente con la línea que aquí queremos proponer. Nuestro punto principal de interés es no tanto profundizar en la relectura de Poeta en Nueva York en cuanto expresión de la crisis o las crisis vividas por Lorca como poeta aislado, cuanto reubicar a Federico García Lorca en relación al proceso de gestación del compromiso en el seno de la poesía española y el papel que en el mismo pueda jugar Whitman. La propuesta que lanzamos supone, por tanto, un esfuerzo

⁷⁴ GEIST, A.L., "Las mariposas en la barba: una lectura de Poeta en Nueva York", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 433-436 (sep.-oct. 1986), vol.II, p.548.

⁷⁵ Ibidem, p.550.

por reinterpretar Poeta en Nueva York en un marco bastante más amplio que el reducido al corpus total de la producción lírica de García Lorca. La orientación de la literatura española hacia presupuestos sociales, políticos o "humanos" es un proceso complejísimo y la función desempeñada por los poetas del 27 no ha sido, en todos los casos, convenientemente considerada. En este sentido, Poeta en Nueva York contiene ya, en estado más que germinal, muchas de las actitudes y presupuestos poetológicos que fructificarán plenamente en gran parte de la poesía inmediatamente posterior a la guerra civil. Y, lo que es más importante, si en la poesía de la posguerra los críticos especializados han aludido siempre a la presencia latente del bardo norteamericano Walt Whitman, a su faceta profética, a la autoconciencia de su labor social como poeta, a la preocupación y solidaridad con el hermano, el rescate de la marginalidad como objeto poetizable... podríamos afirmar, como veremos más adelante, que Lorca vibró ya en términos de compromiso en los poemas que surgieron tras su estancia en Nueva York.

Una primera y superficial lectura de Poeta en Nueva York transparenta al menos dos cuestiones: por una parte, la dolorosa vivencia de la homosexualidad del poeta, lo cual le conduce, inexorablemente, a idealizar la infancia, ámbito perteneciente todavía a la bendita ignorancia del nombre de su deseo. Por otra parte, Lorca rechaza de lleno los falsos atractivos de una sociedad industrial y capitalista que está conduciendo al ser humano a un callejón sin salida que se llama infelicidad. Al parecer, y según testimonios facilitados por el poeta a sus amigos, Lorca había sufrido un fuerte desengaño

amoroso, que fue lo que le impulsó a escapar a Estados Unidos. En cuanto a la crisis político-económica, no sólo vivió las secuelas traumáticas del "crack" del 29 en Wall Street, sino que, con toda seguridad, la conciencia de Federico estaba más que despierta por la compleja situación que atravesaba España. Coincidimos aquí con un apreciación de Richard L. Predmore:

"One cannot affirm that Lorca's New York residence first awoke in him a sense of social justice, because he had already expressed such a sense in his very first book".⁷⁶

Ya hemos recogido asimismo diferentes testimonios de Lorca respecto a la función del arte, que si bien se radicalizaron tras su regreso de Norteamérica, ya estaban claramente decantadas del lado de los menos favorecidos, antes de partir a Nueva York.

Volviendo al tema que nos ocupa, la recepción y presencia de Walt Whitman en España, las huellas de su lectura en la obra de García Lorca son más que evidentes. Rainer Hess, en el artículo anteriormente analizado, desmonta la cuestión de la influencia de Whitman en Lorca con relativa facilidad. Ahora bien, desde la perspectiva que aporta el método recepcionista y ahondando hacia cuestiones de índole más poetológica, la vinculación de García Lorca y Whitman adquiere unos tintes mucho más variados e interesantes. Se podrían distinguir así dos niveles de relación entre ambos: en primer lugar, la cuestión de la homosexualidad, que afecta por igual a ambos poetas y que es seguro que Lorca conocía de Whitman. Esta cuestión constituye, sin embargo, un aspecto de importancia menor en

⁷⁶ PREDMORE, R.L., Lorca's New York poetry: Social injustice, dark love, lost faith, Duke University Press, Durham, 1980, p.63.

nuestro estudio. No vamos a proceder al análisis de la metaforización del cuerpo y su problemática. En segundo lugar, y aun más importante, los dos poetas se erigen en personajes especiales dentro de la **comunidad**, su función primordial y primera va a ser cuidar de la misma, advertir de los peligros y, si fuera necesario, ofrecerse en sacrificio. Es en este nivel, por supuesto, donde vamos a encontrar cuestiones como la postura mesiánica, el sentido profético de los versos, la cristificación de la figura del poeta... tópicos que, aplicados a la poesía de la postguerra se han venido atribuyendo tradicionalmente a la influencia de Whitman, pero son ya rastreables y constatables en la voz del último García Lorca.

8.2.4.1 Del poeta-testigo al poeta-profeta: la pérdida de la naturaleza como tragedia urbana.

Federico García Lorca deviene, según lo expuesto, testigo de una crisis que es exterior a él (exterior a la crisis interna marcada por el conflicto de su deseo homosexual) y a la que no puede permanecer ajeno. El poeta se presenta, así pues, a través, o mejor, al final de un largo proceso de **autoconcienciación** que lo coloca al frente de los demás hombres. Esta perspectiva de la autoconciencia es la que desarrolla Betty J. Craige en su estudio Lorca's "Poet in New York": The Fall into

Consciousness.⁷⁷ Señala la separación entre Dios y el hombre como origen de la soledad cósmica del hombre (en este caso del poeta), de su nostalgia por el paraíso perdido:

"Thus the themes which underlie the poems of these early volumes -the themes of the desire of the unattainable, the nostalgia for a lost Eden, and the sterility of self consciousness- reappear in Poet in New York with not only personal but also social and metaphysical implications".⁷⁸

No cabe duda de que Lorca se lamenta por la pérdida de la naturaleza que descubre en el hombre de la metrópoli: lejos queda la naturaleza mágica, cercana y amable de su Andalucía. Lejos queda asimismo el canto arrebatado e ingenuo de Whitman a la grandiosidad de la naturaleza americana. La ciudad, emblema por antonomasia de la civilización occidental, ha dado la espalda a la naturaleza, y deberá pagar por ello, como viene a profetizar la visión apocalíptica de García Lorca. Advertimos desde el principio que no vamos a encontrar en nuestro poeta la alegría desbordante que rezuman los versículos de Whitman. Su visión es mucho más dolorosa y desarraigada, voz de la pura alienación, pero el poeta sigue la línea profética y profética que inauguró tan magistralmente el bardo norteamericano. Volvamos, pues, al poeta-testigo que hemos dejado más arriba. Nos enfrentamos a un "yo" poético que habla desde una postura cuasi-mediúmnica, un "yo" que adivina el futuro, un "yo" geográficamente delimitable, sujeto a las coordenadas del espacio y el tiempo. Se trata de un yo ora contemplativo, ora

⁷⁷ CRAIGE, B.J., Lorca's "Poet in New York": the Fall into Consciousness, The University Press of Kentucky, Lexington, 1977.

⁷⁸ Ibidem, p.6.

activo, pero siempre vigilante de la vida que transcurre alrededor. "Paisaje de la multitud que vomita" y "Paisaje de la multitud que orina" son dos ejemplos evidentes del poeta testigo de la vida que ve pasar en torno a sí. He aquí al poeta vigilante, ojo inmisericorde:

"La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino
de los tambores.
La mujer gorda,
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos
deshabitados".
("Paisaje de la multitud que vomita")⁷⁹

La afirmación de que la "mujer es enemiga de la luna" viene a ser uno de los múltiples detalles que ponen de manifiesto la distancia que separa al hombre de la naturaleza.

El poeta pasa a veces a la acción, aunque los resultados no dejan de ser bastante desalentadores:

"He pasado toda la noche en los andamios de los
arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los
proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas
desgarradas
y estoy con las manos vacías en el rumor de la
desembocadura".
("Navidad en el Hudson", p.150)

El tono apocalíptico no puede dejar de recordarnos los doloridos sonetos de Blas de Otero, desesperado al borde de los abismos de su conciencia.

El poeta-testigo en Lorca va casi indisolublemente unido al poeta-profeta, pasa con rapidez de ver el futuro a hablar del mismo a los demás, a advertir del destino ineludible que

⁷⁹ GARCIA LORCA, F., Poeta en Nueva York, Cátedra, Madrid, 1987. Todas las citas de esta obra corresponderán a esta edición.

tema éste que obsesiona a Federico García Lorca a lo largo de todo el libro. El hombre ha perdido el contacto con la naturaleza y las desgracias que le acechan y por las que debe purgarse deben en gran medida a esta separación de la fuente original y pura de vida. El poeta, al referirse a la naturaleza, encarna la voz mediúmnica que habla de la futura venganza de la misma; es el único que tiene acceso a los arcanos de la madre naturaleza, de ahí su especial estatus en el seno de la sociedad. Será necesaria la invasión por las fuerzas naturales de las fortalezas putrefactas de las ciudades para que el universo recobre el equilibrio arrebatado:

"Que ya las cobras silbarán por los últimos
pisos.
Que ya las ortigas estremecerán patios y
terrazas.
Que ya la bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán hienas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!".
("Danza de la muerte", p.137)

La rebelión viene de la mano de lo vegetal y, por supuesto, de lo animal:

"Un día
los caballos vivirán en las tabernas
y las hormigas furiosas
atacarán los cielos amarillos que se refugian
en los ojos de las vacas.
Otro día
veremos la resurrección de los mariscos
disecados
y aun andando por un paisaje de esponjas
grises y barcos mudos
veremos brillar nuestro anillo y manar rosas
de nuestra lengua".
("Ciudad sin sueño", p.153)

Resulta especialmente significativa la encarnación de la energía pura de la naturaleza en la raza negra. Del mismo modo que Lorca vibró ante la forzosa marginalidad del pueblo gitano

no duda en ponerse de lado de los negros, en sentirse ofendido ante la discriminación e injusticia de la que son objeto. Muchos han visto en esta fijación por los negros norteamericanos la misma actitud que muestra el poeta ante los gitanos. Si hay algo que caracteriza a los dos grupos étnicos es, según el poeta, la especialísima relación que mantienen con la naturaleza. Representan los últimos reductos de la raza humana que permanecen fieles a los ritmos vitales impuestos por la naturaleza. Los negros son, por tanto, una baza de esperanza para el futuro y García Lorca no es aquí el poeta derrotista sino el consejero, el guía hacia los umbrales del triunfo:

"¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!
La sangre no tiene puertas en vuestra noche
boca arriba.

[...]
Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres
rubias,

[...]
¡Hay que huir!
huir por las esquinas y encerrarse en los
últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las
rendijas".

("El rey de Harlem", p.129)

Si cabe la esperanza en el tono dolorido y amargo de Poe-
ta en Nueva York, es la esperanza para el "reino de la espi-
ga", representado por un niño negro; los negros sólo tienen
que confiar en la naturaleza, su aliada, aferrarse a ella:

"¡Negros! ¡Negros! ¡Negros! ¡Negros!
Jamás sierpe, ni cebra, ni mula,
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuándo expiran
los clamoros árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicutas y cardos y ortigas turben
postreras azoteas.
Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las

bicicletas,
 poner parejas de microscopios en las cuevas de
 las ardillas
 y danzar al fin sin duda, mientras las flores
 erizadas
 asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos
 del cielo".
 ("El rey de Harlem", p.131)

El tono primordial que recorre todos los poemas, o la mayoría de ellos, el que les confiere una coherencia situada en un plano superior, es el **profético**. Whitman hablaba a su pueblo desde el optimismo de una nación recién nacida, joven, de la civilización aún no maltratada por la putrefacción moral. La naturaleza americana desborda los poemas de Whitman, su grandiosidad corta el aliento y el poeta se exalta hasta el paroxismo ante su contemplación. El canto de Walt Whitman es el canto épico del que adivina el brillo del triunfo en el horizonte. Para Lorca, por el contrario, la naturaleza ha salido derrotada de su confrontación con el hombre, la ciudad, monstruo artificial, la ha proscrito de sus dominios y la venganza no se hará esperar, lo que es más, es necesaria la venganza de la naturaleza para establecer cabalmente el nuevo orden de la vida.

8.2.4.2 La cristificación del poeta. Hacia el canon de la poesía social.

Lorca retoma de Whitman el papel del poeta como centro de

la vorágine, en el medio del delirio, pero donde en Whitman encontramos el delirio ebrio de la fe en todo lo bueno que guarda el porvenir, en Lorca hallamos el delirio sobrio de la derrota, de la catástrofe. El intenso yo de García Lorca, que también lo ocupa todo, da en una actitud que será esencial en la poesía de nuestra posguerra y que arranca, inconfundiblemente, de la poesía de Walt Whitman. Se trata de la asunción de la salvación de la comunidad a través del sacrificio del poeta, que deberá inmolarse por su pueblo si fuera necesario. Hay, en este sentido, un matiz "cristificador" en la poesía de Federico García Lorca, una predisposición consciente de renunciar a la propia vida en aras del bien común. No es de extrañar que el poeta pase de la denuncia al autoofrecimiento como víctima propiciatoria para forzar el ritmo de la comunidad hacia otro estado de cosas:

"Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
[...]
Os escupo en la cara.
La otra mitad me escucha
devorando, orinando, volando en su pureza
[...]
No, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas
estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha de aceite".
("Nueva York (Oficina y denuncia)" p.204-5)

No puede imaginarse un testimonio más obvio y rotundo de compromiso social, de denuncia y de rabia. Desde esta perspectiva, la voz de Lorca se sitúa como punto de referencia insustituible para establecer la naturaleza del compromiso de nues-

tra poesía posterior. Insistimos de nuevo en que serán García Lorca y León Felipe los dos poetas que más van a hacer en favor de la recepción y adopción de Whitman en nuestro panorama poético. Lorca, como ya hemos visto, conoció la obra del poeta norteamericano gracias a la labor de León Felipe, cuando llegó a Nueva York, y su colección de poemas de esta época pone de claro manifiesto que la lectura de Whitman debió de apasionar a nuestro poeta. La radicalidad poética del bardo de Manhattan, engarzada en el seno de una tradición indiscutiblemente vitalista, constituía un marco de referencia esencial para canalizar la preocupación social, política y existencial de García Lorca. El acercamiento y posterior o casi inmediata adopción del tono bíblico, la autoconciencia del poeta como elemento mesiánico en el seno de la sociedad, la concepción del escritor y de su trabajo como un fenómeno de proyección eminentemente social, su valor dentro de la comunidad, la necesidad de hacer oír una voz que habla en nombre de la naturaleza primigenia... encuentra un antecedente inmediato en la inmensa labor poética del cantor de Norteamérica.

8.2.4.3 Reivindicación de la faceta comprometida de García Lorca.

Fanny Rubio, en un artículo ofrecido en una serie de con-

ferencias dedicadas a Federico García Lorca en el 50 aniversario de su muerte, ha sido de los primeros en conectar su última producción poética con aquélla de la posguerra, de tal manera que Poeta en Nueva York "se anuncia como el texto más cercano a la poesía española del mañana".⁸⁰ Coincidimos con Rubio en la apreciación de que el fenómeno surrealista se cierra con el horror ante los descalabros de la industrialización en el hombre moderno. Se impone la búsqueda de un rayo de esperanza para éste (que Lorca intuye en la vuelta al equilibrio primitivo con la naturaleza) como leit-motiv que serpenteará por la poesía de nuestra posguerra. Tres aspectos distingue Fanny Rubio a la hora de justificar la relevancia de Poeta en Nueva York:

- a) abre la vena de rehumanización de la poesía que Hijos de la ira consagrará definitivamente en 1944.
- b) asiste a aquellos que no creían en el arte sino en fusión con la vida.
- c) corrobora la tesis bretoniana de que el descenso a los abismos interiores puede ser fuente de conocimiento y revelación.⁸¹

Un dato puramente empírico cobra especial relevancia en este contexto: según una encuesta de la Estafeta Literaria, en el nº3, es Federico García Lorca uno de los poetas más leídos del momento, tras Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez; las

⁸⁰ RUBIO, F., "Federico García Lorca y la poesía española de la primera posguerra", Valoración actual de la obra de Federico García Lorca. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Universidad Complutense, Madrid, 1988, p.113.

⁸¹ Ibidem, p.115.

diferentes ediciones de su obra poética entre 1938-1949 así lo avalan.

Siguiendo con nuestro razonamiento queremos llevar este planteamiento un poco más lejos. Federico García Lorca deviene uno de los pilares fundamentales en la vertebración del compromiso de la poesía posterior a la guerra civil. Todo apunta a que fue un autor leído y estimado. Su mensaje profético, la cristificación del poeta como peldaño necesario en la consecución del bien común, remite, como ya hemos ido apuntando hasta ahora, a la impresión que en él causó el acceso a la obra de Whitman. De ahí que Lorca se constituya no sólo en un punto básico de partida gracias a sus logros poéticos en lo relacionado con el compromiso, sino que, sorprendentemente, es un vínculo insoslayable en la lenta penetración de Whitman en el ámbito de nuestros referentes poéticos. La relación entre Walt Whitman y García Lorca se ha dado por supuesta en el plano de la lectura superficialmente sexual; las diferencias respecto al estilo y la concepción del fenómeno artístico saltan a la vista. Pero si atendemos a una lectura más profunda, más detenida, resulta cuando menos curioso observar el peso de lo profético en Poeta en Nueva York, y es aquí donde hay que ubicar la lectura y asimilación de Whitman. Con su obra Poeta en Nueva York Lorca comienza la exploración de los nuevos modos de expresar la angustia, el dolor, devuelve a la poesía la capacidad de mirar cara a cara la crudeza de la vida. Lo único que la poesía de la posguerra española tendrá que hacer será eliminar la carga surrealista de los versos lorquianos porque el mensaje que subyace no admite réplica: el poeta es un hombre

desnudo que sufre en sus propias carnes el azote del mundo.

Ni un sólo momento ha dejado Lorca, no ya de ver las mariposas en la barba florida de Walt Whitman, sino de guardar cuidadosamente su legado poético y canalizarlo en las vetas de su propia poesía. Federico García Lorca es, así pues, el eslabón perdido en el análisis de los sucesivos estadios de la recepción de Whitman en nuestro país. Hay mucho más que la "Oda a Walt Whitman", hay todo un acercamiento a una concepción contaminadamente humana de la poesía, de la literatura. Del poeta-testigo, al poeta-profeta, al poeta-mesías que se desgarró la piel por su pueblo, se deja sentir la nueva sensibilidad que Lorca imprime en nuestro panorama poético. No se puede hablar, a estas alturas, de Whitman en la poesía de posguerra sin hablar antes de Whitman en Lorca, el cual vino a alterar de manera radical el tono lírico con que la poética generacional se había iniciado. Sin desmerecer a los otros poetas del 27 que emprendieron y forzaron el cambio, García Lorca aún en su libro además, como ya hemos señalado arriba, la síntesis de una crisis orquestada desde lo personal y desde lo extrapersonal, desde lo privado y desde lo político. Goza además Lorca de la predilección del público y de los poetas, los cuales captaron, con toda seguridad, el nuevo planteamiento de la labor poética que Lorca adelanta en Poeta en Nueva York. El poeta granadino, al igual que el mejor Whitman, no puede dejar de referir su obra, su pesar, al hermano oprimido o sufriente, al hombre víctima de la alocada civilización del siglo; las circunstancias exigen, como ya en España Balbontín y su grupo de colaboradores habían anunciado desde 1925, que el poeta se

deje mojar por la multitud, por el sudor frío del sufrimiento. Donde Whitman canta a la alegría universal, Lorca se enfrenta a la infelicidad que la ciudad moderna causa en quienes la habitan. Whitman ofrecerá su voz, de raíces antiguas, para emprender la construcción del Nuevo Mundo; Lorca ofrecerá también su voz, voz de la sabiduría popular que él no ha olvidado, para reflejar el fracaso de este Nuevo Mundo.

Lo importante y definitivo es, sin embargo, la posición que adopta el poeta: tanto Lorca como Whitman se erigen en voz de la conciencia, en caudillo imprescindible, en baluartes de la esperanza que, según Fanny Rubio, va a ser "uno de los elementos más terapéuticamente reclamados por los lectores de posguerra".⁸²

⁸² Ibidem, p.114.

9

La poesía social de la posguerra española:
apuntes para una revisión en clave whitmaniana.

9.6 Recapitulación metodológica: a modo de introducción.

El planteamiento básico del presente estudio, como hemos intentado poner de manifiesto en todo momento, es el de establecer los hitos principales de lo que, amparándonos en el marco metodológico de la estética de la recepción, podríamos denominar "historia del efecto" de la obra poética de Walt Whitman en el ámbito de la lírica española (no se nos oculta, en este punto, el inmenso e interesantísimo corpus que constituye la poesía hispanoamericana, la cual ha debido ser relegada por razones obvias si exceptuamos la atención prestada al modernismo, del que hemos analizado la renovación formal a la que somete a la poesía en lengua española y la abierta admiración que demuestra ya en época temprana por los descubrimientos poéticos avanzados por Whitman).

En la historia del efecto de la obra del poeta norteamericano entre nosotros hemos tratado de orquestar dos niveles bien diferentes por lo que a su recepción respecta:

a) por una parte, enfatizamos en cada etapa el interés de lo puramente **poetológico**: desde la poética whitmaniana hemos tenido diversísimos lazos siempre dentro de la tensión implícita en la configuración de la poesía moderna. Walt Whitman fue si no el primero sí uno de los principales cultivadores de la poesía con fines más que simplemente estéticos. No nos encontramos ante un artista abanderado en el "art for art's sake", el cultivo del arte por el arte, sino ante un artista que instrumentaliza sin vergüenza su quehacer poético. Cuestiones como la labor del poeta, su función en el seno de la sociedad

-tan vinculada, por otra parte, a un redentorismo inconfundiblemente romántico-, la consagración del yo del poeta como "tema" u "objeto" poético, la fijación por la palabra no ya como elemento transmisor de belleza sino como el vehículo del impulso demiúrgico, de la actividad genesíaca que cultiva el artista, la inmersión del poeta en el entorno como un individuo más -hombre, hermano, camarada-, hombro con hombro, solidario siempre, la ubicación del fenómeno poético en el seno de una obra común orientada a la consecución de un futuro mejor, asimismo común... son apenas unas pocas de las múltiples innovaciones que el poeta de Manhattan imprime a la poesía y que se pueden percibir, intuyendo un sutilísimo hilo conductor, en la progresiva eticización que, en un movimiento pendular entre el purismo y el antipurismo, experimenta la poesía española a comienzos del siglo XX y que alcanza su eclosión álgida en las manifestaciones líricas de la posguerra. La estrecha vinculación poesía/ vida que el poeta norteamericano plasmó en su producción artística e ideológica, en una línea filosófica de corte **idealista**, ha sido por tanto el punto de partida de nuestro estudio en el plano de lo poetológico y nuestra atención se ha enfocado casi exclusivamente hacia aquellos autores que han proclamado, muchas veces a contracorriente, la necesidad de remitir la poesía al ámbito de lo existencial, lo humano o lo histórico, por encima de las urgencias exclusivamente expresivas, en un sentido más genérico, **estéticas**;

b) la cuestión explícitamente empírica se ha orientado, por otro lado, a la estipulación de lo que se podría clasificar desde la perspectiva que nos concede el tiempo transcurrido,

como momentos puntuales de **recepción**, cifrada en términos de **recepción reproductiva**, esto es, en el seguimiento de las aportaciones críticas sobre la obra y figura de Whitman a través de la prensa especializada siempre que nos ha sido posible. Es este segundo aspecto de nuestro análisis el que justificaría por tanto la breve incursión en la alborotada ola simbolista, la cual, si bien no llegó a mojar nuestras costas poéticas, sí que actuó como elemento puente entre la obra del norteamericano y el panorama poético europeo, constituyéndose de esta forma en eslabón insoslayable dentro de un proyecto de análisis poetológico como el que aquí proponemos.

Como sin duda resultará fácil de adivinar, este trayecto de ida y vuelta desde lo poetológico a lo empírico, imprime un tono muy especial a nuestro estudio, una tensión interna que es sin embargo consciente de sus limitaciones. En la recepción de Whitman en el ámbito hispánico no hemos atendido a "cualquier" lectura aproximativa del poeta norteamericano: hemos pretendido en todo momento vincular lo poético y lo empírico con el fin de salvar la peligrosa caída en un mar de imprecisiones o influencias meramente casuales o intuibles pero cuestionables a priori por estar referidas a la apreciación personal (hay que recordar que éste es el obstáculo con el que tantas veces ha tropezado el cuerpo de los estudios de "influencias"). Esta selección que se imprime desde la vinculación de lo poético y su constatación empírica nos ha obligado a dejar de lado aquellos ejemplos de recepción reproductiva que no van acompañados de una recepción productiva, esto es, que no permiten entrever un acompasamiento de la poética del artista al

paso de la poética whitmaniana. Es ésta y no otra la razón que nos ha llevado a descuidar, por ejemplo, los testimonios de la crítica que apuntan a la presencia de Whitman en Bastera y Ramón Pérez de Ayala, o a obviar las manifestaciones que Juan Ramón Jiménez hace en su Diario de un poeta recién casado y en Prosas críticas acerca de la figura de Walt Whitman, como ya se ha señalado en el capítulo anterior. Su exclusión de la estela poética aquí trazada se justifica, insistimos, en la constatación evidente de la ausencia de un vínculo entre su conocimiento demostrado de la figura y obra de Whitman y sus propias aspiraciones poéticas. Una interesante cuestión debe ponerse de todas formas de relieve: se trata de la corroboración del hecho de que Whitman era un referente familiar a los intelectuales y escritores españoles del momento, y que su peculiarísima aportación a la lírica se encuadraba, para nuestros poetas, en unos esquemas formales y temáticos muy concretos, de tal manera que su presencia o concreción en mundos poéticos ajenos se evidencia tan sólo en aquellos poetas que tienden a confundir vida y poesía como dos caras inseparables de una misma moneda. Es en estos autores donde se puede percibir con más o menos nitidez una derivación "humanizante" de la poesía, entendiendo por tal a la poesía que se refiere al hombre y a su problemática histórica o social. Son precisamente Unamuno y García Lorca quienes combinan de forma diversísima una rotunda inclinación hacia los problemas del hombre con un conocimiento real y constatable, y esto es lo realmente impor-

tante, de la obra de Walt Whitman.¹

El criterio de selección que hemos mantenido hasta este punto se aplicará asimismo al panorama complejísimo de la posguerra española. Como veremos más adelante, lo que se ha dado en llamar "poesía social" constituye un campo de debate e interpretación abierto a las más divergentes posturas críticas, en las cuales el lastre de cuestionables prejuicios ideológicos ha dado pie a pobres resultados globales. La abundancia de autores y obras impide a priori la realización de un estudio exhaustivo en lo poetológico. La evolución interna de la poesía social impone además sus propias exigencias en el esquema de nuestro estudio: en el periodo clasificado como "poesía social" o "socialrealismo" cabe distinguir dos etapas bien definidas que se enfrentan a la cuestión del acto poético de forma diversa, sin perderse de vista en ninguna de ellas el objeto de interés primordial que es el hombre, su entorno y la función de la poesía en relación a ambos. Es lo que la crítica especializada ha definido como **primera generación de posguerra** frente a la **segunda generación de posguerra**. La cuestión de su evolución y caracterización es algo que dejamos para más adelante, así como el debate sobre la propiedad del término "generación" aplicado a estos poetas. Lo que sí queremos poner de

¹ Aquí se impone una excusa lógica por la evidente exclusión de Machado, punto de referencia primordial para la poesía-en-el-tiempo que surge después de la guerra civil. En Antonio Machado no encontramos vestigio alguno de lectura de Whitman ni concreción de sus aportaciones poetológicas básicas. La preocupación de Antonio Machado por el hombre de su época discurre por derroteros absolutamente personales, lejos de la gesticulación salvífica o profética de Unamuno -con quien comparte sin embargo aspectos poetológicos básicos- o del despertar surrealista del compromiso lorquiano.

manifiesto desde ahora es el punto de partida que adoptaremos en el desbrozamiento de tan complejo momento artístico, en el que confluyen ricas y variadas líneas poéticas: nuestro interés se dirige hacia la definida como "primera generación o promoción" de la poesía social de posguerra, la que se decantó con rotundidad por el contenido antes que por la forma (el "qué" antes que el "cómo"), la que dio con más frecuencia de la deseada en un prosismo feroz y cacofónico, la que mostró de forma descarnada la tragedia de España, la que mezcló con desigual fortuna el arte y la vida, la que intentó sepultar la retórica clásica con una retórica del grito, la que se ofreció al hombre de la calle para luchar juntos por un futuro en justicia... Ni de ruptura ni de evolución se puede calificar la relación interna en que se vertebran estas dos generaciones; tampoco guía a la segunda, más cuidadosa en la forma, el afán parricida que suele caracterizar a un movimiento frente al inmediatamente anterior. Esta segunda promoción, la de Valente, Angel González, E. Cabañero, C. Sahagún, Claudio Rodríguez y otros, se despoja, sin embargo, de esa tendencia al grito, al profetismo y mesianismo desmedidos, a la contemplación de la palabra poética como una simple arma al servicio de un ideal común... presupuestos todos, como estudiaremos con más detenimiento en este capítulo, de resabios netamente whitmanianos. La primera generación, cuyos mejores exponentes serían Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Eugenio de Nora, V. Crémer... ha sido vapuleada por la crítica, la cual no ha dejado de poner en evidencia la pésima calidad del legado poético de unos epígonos que no pudieron alcanzar las cotas, sublimes,

eso sí, de un incontestable Otero o de un Celaya en sus más inspirados momentos.

Es en esta generación donde se rastrea con mayor nitidez la estela indeleble de la huella whitmaniana, cuyo prosaísmo y exceso retórico fueron objeto de rechazo, no lo olvidemos, por parte de muchos de sus coetáneos, y es a esta generación asimismo a la que prestaremos especial atención en el análisis de su poética y de la concreción de la obra de Walt Whitman.

9.1 El heteromórfico tránsito de la preguerra a la posguerra.

Si atendemos al hilo conductor que hemos establecido en el presente trabajo, observamos que nuestro rastreo se ha detenido en el giro hacia el compromiso social-político que se pone de manifiesto en la obra de Federico García Lorca, en el despegue que su obra experimenta de una estética purista y estilizante defendida desde una plataforma amparada bajo el epígrafe generacional, hacia una estética no menos purista o herética, amparada en el surrealismo, pero caracterizada por una inclinación hacia la problemática del hombre de su tiempo que ya no admite retorno. La elección de Federico García Lorca no es casual ni aleatoria: su estancia en Nueva York y su puesta en contacto con la obra de Walt Whitman gracias a la sugerencia de León Felipe hacen de él un magnífico ejemplo de la evolución que experimenta el grupo del 27 -al menos algunos importantes miembros de la misma- del paso de una estética formalista e individualista a planteamientos de ruptura ideológica más que formal, cada vez más lejos de su torre de marfil y

más cerca de las aceras.

Frente a la poesía pura, atrincherada en un feroz y rotundo anti-romanticismo, rechazando cualquier exhibicionismo gratuito del yo (tan habitual en la poesía romántica), empieza a tomar cuerpo una tendencia que rescata con creciente afición algunos de los planteamientos en torno a la figura del artista, al valor del producto artístico, a la poeticización del yo... que estaban sólidamente instalados en el movimiento romántico. Nos hemos referido ya a la publicación de la obra de José Díaz Fernández El nuevo romanticismo (1930), que no viene a ser otra cosa que la plasmación de un espíritu que, de forma casi simultánea a la consagración de la genial generación del 27, estaba ya flotando en el aire en una dirección claramente divergente.

El estudio de Juan Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936),² constituye un punto de referencia inexcusable para cifrar las pautas principales del agitado momento artístico y político de nuestra inmediata preguerra. El análisis de Cano Ballesta refleja con fidelidad la dialéctica, en ocasiones virulenta, que se establece entre los poetas partidarios de seguir cultivando una poesía referida a sí misma, en una línea básicamente hermética e intelectualista, y los poetas que esgrimen la urgencia del momento como razón suficiente para imprimir un giro de 180° en la concepción de la poesía.

La década de los 30 se inicia así con el predominio del

² CANO BALLESTA, J., La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936). Gredos, Madrid, 1972.

prestigio crítico, intelectual y artístico de la generación del 27, la cual produce en estos años sus más brillantes obras. La figura que ocupa el "púlpito" desde el que defiende la pervivencia de la estética pura, la reclusión del poeta en su torre de marfil, frente a los brotes cada vez más decididos de la nueva estética "impura" es todavía, sin embargo, la de Juan Ramón Jiménez, al que Cano Ballesta califica de "supremo pontífice".³ Su criterio de autoridad se ve minado por la progresiva aparición, en la prensa diaria, de voces aisladas que reivindican la necesidad de referir la poesía al hombre, que abogan por la recuperación de autores hasta entonces sólo parcialmente considerados (Unamuno, Machado, Fray Luis de León..) y, más importante aún, denuncian la inmoralidad implícita en el cultivo de una literatura distanciada y artificiosa en un contexto histórico tan dislocado. La clave del proceso que aparece ya en estado embrionario la resume Cano Ballesta con estas palabras:

"La literatura meramente esteticista está en plena decadencia [...] Hay un acercamiento paulatino de la poesía a la experiencia personal vivida".⁴

Nos encontramos así ante la constatación de un fenómeno que va a aflorar con vitalidad absoluta antes de la guerra y que nuestros poetas retomarán como presupuesto básico en la configuración de las poéticas personales y colectivas de la posguerra: se trata, cómo no, de la tan disputada cuestión del **arte** y la **vida** o, mejor aún, de la relación que debe existir entre ambos. Años antes, Miguel de Unamuno había proclamado ya

³ Ibidem. p.57.

⁴ Ibidem. p.69.

la necesidad de mezclar poesía y vida. Su actitud, no hace falta recordarlo, chocó frontalmente con la moda estetizante que, como una epidemia, copaba los modos expresivos en estos momentos, y pasó desapercibida o menospreciada hasta la década de los 30, cuando poetas más jóvenes, hastiados de los pruritos esteticistas, apelan a criterios éticos como única alternativa posible capaz de propulsar el aliento poético de los tiempos inmediatos y futuros. La hasta entonces proclamada postura de distanciamiento y depuración empieza a perder credibilidad en una sociedad sacudida por graves conflictos socio-políticos que arrastran consigo profundas conmociones ético-morales. Buena fe de esta marea de fondo la da el "debate" que desde las páginas del diario El Sol tiene lugar a lo largo de 1933 entre la línea a la que se sigue aferrando Juan Ramón Jiménez y las voces jóvenes que tienden con cada vez mayor decisión a la recuperación de esta mezcla del arte y la vida que años atrás se había proclamado sin encontrar el eco esperado.⁵

La irrupción de la vida en la poesía acarrea la indistinción entre objetos poetizables y no poetizables: a partir de ahora todo tipo de realidades serán susceptibles de entrar a formar parte en la creación de los diversos orbes poéticos. Simultáneamente se observa una gradual politización de "todas las actividades culturales" que "llega a un máximo apasionamiento durante los últimos años anteriores a la guerra civil".⁶ Un aspecto asimismo relacionado con lo hasta ahora ex-

⁵ Cano Ballesta desarrolla con detalle las vicisitudes, los entresijos, de este debate. A su estudio remitimos (pp.84 y ss.).

⁶ Ibidem. p. 151.

puesto y que empiece a cobrar una importancia inusitada es la **redefinición** del concepto de "público". Como ya decíamos al referirnos al giro hacia el compromiso abierto de García Lorca, los artistas, a partir de este momento, aspiran a comunicarse con una MAYORIA -en clara oposición a la "minoría" juanramoniana- que a veces es sinónimo de proletariado. La elección de un público mayoritario como interlocutor o receptor del fenómeno artístico influye necesariamente en la caracterización del lenguaje poético, el cual deberá adaptarse a otra finalidad básica bien diferente de la defendida desde la pluma de Juan Ramón: el arte de la época apelará a la consecución de la comunicación. Esta búsqueda de la comunicabilidad imprimirá así importantes concesiones a la sencillez y simplificación en el nivel de estilización poética.

Una encuesta realizada desde La Gaceta Literaria da fe precisa de las direcciones principales que se apuntaban ya en la turbulenta etapa previa a la guerra civil: se trata de la tendencia religiosa, la social y la mayoritaria.⁷ Al análisis rápido de estas tendencias dedicaremos el siguiente apartado.

9.1.1 Preparando la posguerra.

Antes de pasar al estudio detallado de la poesía de la posguerra en España, es inevitable contemplar las líneas poéticas que desde la anteguerra van a marcar el tono de las tendencias posteriores. La crítica especializada no ha dejado de

⁷ Ibidem, p.111.

referirse al vínculo indeleble que existe entre la producción lírica de antes y de después del conflicto bélico, la línea de continuidad que, a pesar de la extremosidad de la situación, persiste en una dirección evolutiva que, eso sí, se verá alterada tanto externa como internamente por el paréntesis impuesto por la guerra. A grandes rasgos, se podría afirmar, por tanto, que el espíritu que alienta a la poesía en la preguerra ha superado las trabas retóricas de las manifestaciones puristas y autorreferenciales de la poesía inmediatamente anterior, y es este nuevo espíritu el que retoman los poetas de la posguerra tras la extenuante batalla poética que acompañó al fragor militar en el conflicto bélico.

Veamos cuál ha sido la actitud de la crítica última, mucho más objetiva y reposada, sin la crispación causada por la inmediatez de los hechos, ante el vínculo de los dos momentos poéticos fracturados por la guerra. En términos absolutos, los críticos no han dudado en poner sobre la mesa la deuda que la poesía de la posguerra contrajo, para bien o para mal, con los avances poetológicos propiciados desde antes. Así, Pedro Provencio en "Rescates desiguales y arraigos diversos"⁸ viene a decir: "No debemos olvidar que la poesía social tuvo sus raíces en aquella vuelta a lo humano de los años inmediatamente anteriores a la guerra civil".⁹ José M^a González, por su parte, plantea la situación en rotundos términos de continuidad: "La poesía de posguerra no supone un corte radical con la pre-

⁸ PROVENCIO, P., "Rescates desiguales y arraigos diversos", Cuadernos Hispanoamericanos, nº492 (1991), pp.77-88.

⁹ Ibidem, p.79.

cedente. Ello es obra del grupo de escritores que, dados a conocer antes de la contienda, prosigue su labor en el suelo patrio".¹⁰ Siebenmann, en un artículo bastante anterior, señala cómo el propio Dámaso Alonso había percibido la irrupción de una actividad creadora neorromántica antes de la guerra.¹¹

Fanny Rubio establece que "no puede comprenderse la poesía de posguerra sin situarla históricamente como continuadora -por asimilación o rechazo- de la práctica anterior".¹² El análisis histórico puntual de este complejísimo periodo no había sido abordado de forma sistemática y globalizadora hasta la aparición del estudio del profesor Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975,¹³ a cuyo esfuerzo se debe la puntillosa documentación del periodo al que nos estamos refiriendo. A él remitimos como fuente primordial a la hora de concretar la sucesión histórica del mismo que no vamos a entrar a especificar aquí.

Por lo que a la subdivisión del panorama de preguerra respecta, vamos a distinguir tres cauces de canalización de las inquietudes poéticas que confluyen en la caracterización

¹⁰ GONZALEZ, J.M^a, Poesía española de posguerra (Celava/Otero/ Hierro (1950-1960), Edi-6, Madrid, 1982, p.17.

¹¹ SIEBENMANN, G., "Los cambios estéticos en los últimos 40 años de poesía en España", Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, nº7 (1972), p.109. Se refiere precisamente en este artículo a la aportación vertida por Dámaso Alonso en Poetas españoles contemporáneos, obra que ya hemos citado antes, en especial en las páginas 173 y 174.

¹² RUBIO, F., "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos, nº270 (1973), pp.441-467.

¹³ GARCIA DE LA CONCHA, V., La poesía española de 1935 a 1975, Cátedra, Madrid, vol.I y II, 1987.

del futuro espectro de nuestra poesía:

1) en primer lugar, se halla la sólida y personal trayectoria inaugurada y asentada con austeridad por Unamuno y Machado.

2) en segundo lugar, la posguerra asiste a la génesis y consolidación de una progresiva **RADICALIZACION POLITICA**, principalmente de **izquierdas**, que va acompañada por una búsqueda del **compromiso** del intelectual con la causa social y, por supuesto, política. En términos absolutos, la decantación hacia la izquierda se podría calificar más bien de "alianza antifascista" que de ideología de izquierdas propiamente dicha. Es en esta tendencia donde deberíamos ubicar a Rafael Alberti, Prados, Miguel Hernández... pero no hay que perder de vista, por otra parte, que el surrealismo ayudó en gran manera a propiciar el despegue de los modos poéticos asépticos y distanciadores y a transformar la naturaleza de los objetos poetizables, favoreciendo la consagración como tales de realidades circunscritas a ámbitos de muy diversa índole. No se puede olvidar tampoco la existencia de una cierta politización del pensamiento de derechas, que cristaliza definitivamente en expresiones fascistas durante el desarrollo de la guerra civil. En esta ola fascista se incluirían, por ejemplo, Dionisio Ridruejo, Agustín de Foxá... Sultana Wahnnon ha analizado, en otro orden de cosas, la peculiar derivación humanizante que brotó asimismo en el seno de este pensamiento político de derechas. A su excelente estudio de tendencias estéticas en la década de los treinta remitimos.¹⁴ Queremos destacar cómo, a

¹⁴ WAHNON, S., "El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español", Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell, Universidad de Granada, 1989, pp.477-

diferencia de la rehumanización de izquierdas, la estética fascista incorpora al arte la idea de la excelencia del alma privilegiada, "imprescindible a la supervivencia de estética y sociedad occidentales".¹⁵

3) por último, en el momento inmediatamente anterior a la contienda asistimos a la gestación de la que después será calificada como "generación del 36" (el acierto de esta denominación ha sido objeto de debate, como veremos más adelante), y que emprende una labor decidida de rehumanización, de condensación de lo cotidiano en la poesía.

9.1.2 Tendencias principales en la construcción de la posguerra.

Pasemos a continuación a recorrer con brevedad los planteamientos principales que, desde las tres corrientes planteadas en el apartado anterior, cuajarán en los poetas de la poesía de posguerra española:

1) A la poesía de Miguel de Unamuno hemos dedicado ya un capítulo especial en el presente estudio. Poco podemos añadir a estas alturas a los que allí dijimos. Como hemos apuntado en todo momento, la poesía de Unamuno, poesía de madurez donde las haya, recoge las principales obsesiones metafísicas de su

487.

¹⁵ Ibidem. p.483.

autor (que no eran pocas) pero constituye, en la vastedad de su corpus, el primer eslabón de toda una serie de preocupaciones que ocuparán a los poetas de postguerra.

Por una parte, Unamuno encarna en su poesía la obsesión desgarradora de la tragedia de España (la cruda conciencia del retraso secular, la alienación del país respecto al panorama global de Occidente, la crispación política encerrada en un callejón sin salida...). En su obra encontramos referencias insólitas al cainismo arraigado en el espíritu español, sus palabras vaticinan así el triste estallido de la contienda, el desolador desenlace de la tensión fratricida. Más relevante aún que el tema de España o el cainismo (apartados temáticos esenciales en la posguerra, insistimos), es la vertiente religiosa y existencial de la producción unamuniana. La imprecación airada a un Dios de cuya existencia duda pero del que no puede prescindir, el llanto desgarrado de un hombre asolado y desolado, da lugar a una de las facetas más interesantes y ricas de la poesía de posguerra que encuentra su mejor expresión en los sonetos religiosos de Otero, por citar a uno de sus más afortunados y auténticos cultivadores.

La obra poética de Machado, que no hemos analizado anteriormente por no conectar en ningún momento con la poesía o los presupuestos poéticos de Walt Whitman, discurre por unos derroteros muy diferentes a los de Unamuno. En términos absolutos, ambos comparten una visión bastante similar de la poesía, y, salvando las lógicas y profundas divergencias estilísticas, en ningún momento alejan su poesía de lo que se refiere al Hombre con mayúsculas. En Antonio Machado destaca, sin em-

bargo, la importancia concedida al tiempo, y es precisamente esta visión de la poesía-en-el-tiempo la que arraigará en la poesía de posguerra. Ha sido J. Olivio Jiménez el crítico que con mayor cuidado ha abordado la cuestión del tiempo machadiano en la poesía de la posguerra.¹⁶ Es precisamente en el último de sus artículos donde Jiménez desarrolla la división tripartita del tiempo machadiano -tiempo humano, vivido, soñado real y posible; tiempo histórico-social y el tiempo como enigma) y la aplica a tres poetas principales del periodo: Blas de Otero, Gabriel Celaya y Eugenio de Nora. Y es que la poesía de posguerra va a denunciar el tiempo en su dimensión colectiva desde la constatación de una crisis secular agravada por la guerra.

Desarrollaremos con más detenimiento la herencia de los poetas del 98 en la posguerra al abordar el estudio detallado de las generaciones posteriores al conflicto. Tan sólo enfatizar una vez más que, frente a la testarudez estetizante que se observa en Juan Ramón Jiménez y en la generación del 27 en su primera etapa, la poesía de posguerra recupera la irrupción de la ética en el ámbito literario o, mejor aún, la configuración de los cánones artísticos a partir de unos presupuestos éticos. El Noventay ocho, como ya hemos señalado en su momento,

¹⁶ J.O.JIMENEZ publicó en su día Cinco poetas del tiempo, en Insula, Madrid, 1972. A este estudio ha seguido "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos, nº304 (1975), pp.870-903; "Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra", en Homenaje a Juan López-Morillas, Castalia, Madrid, 1982, pp.257-276; y más recientemente "La conciencia del tiempo histórico en la poesía española de posguerra", en Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora, Gredos, Madrid, 1984, pp.191-204.

tradujo el problema de España a términos espirituales, abstractos; además, circunscribieron su poesía a la esfera del hombre, un hombre vinculado estrechamente con las vicisitudes del tiempo que le tocó vivir. La poesía de posguerra (y de preguerra) recuperará así la ola de rehumanización general que caracteriza toda la época, preocupación por el hombre de su tiempo que la generación del 98 ya había inaugurado bastantes años antes.

2) La cuestión de la progresiva inclinación hacia la **RADICALIZACIÓN POLITICA** de cariz izquierdista resulta asimismo realmente interesante. En primer lugar, debemos señalar que el descubrimiento de la inquietud político-social que se observa en algunos de los nombres más representativos de la generación del 27 (García Lorca, Alberti, Prados, Cernuda...) se ve propiciada por la ruptura formal y temática que favorece el surrealismo. Como hemos dicho más arriba, el surrealismo literario acometió con fervor una tarea rupturista enmarcada en una actitud abiertamente iconoclasta. El surrealismo aportó además un nuevo planteamiento de la actividad artística acompañado por una "preocupación ética, el sentido de responsabilidad ante la colectividad, la urgencia de adoptar una actitud comprometida".¹⁷

¹⁷ CANO BALLESTA, J., Op.cit., p.129 y ss. Las referencias bibliográficas a la cuestión de la politización del surrealismo son múltiples, tanto por lo que a Francia respecta (y a su polémico maridaje con el Partido Comunista Francés), como a las escasas experiencias del grupo surrealista canario. Para evitar la saturación del cuerpo bibliográfico de este capítulo remitimos a la bibliografía desplegada en el capítulo dedicado a las vanguardias española y europea.

Los escritores del 27 que optaron por la radicalización ética o política de sus posturas eligieron para lograrlo caminos muy diversos. Así, **García Lorca** nunca comulgó abiertamente con teorías o partidos políticos, pero su compromiso con el hombre, en especial con el desvalido, con el desprotegido social, es una constante a lo largo de su obra que se ve confirmada con el viaje y estancia en New York y con la adopción de los modos surrealistas como vehículo expresivo de su nueva actitud ante la vida y el arte (actitud que, no lo olvidemos, dará lugar a su consagración definitiva a la actividad teatral como única vía que posibilita un acercamiento efectivo, un auténtico servicio, a la sociedad). **Emilio Prados** prefirió la vía del trabajo personal en comunidades concretas: a nadie se le oculta la impagable labor cultural y política que desarrolló en pequeños pueblos pesqueros de la costa andaluza. Dejando de lado la actitud de **Cernuda**, quien canalizó en los moldes surrealistas profundas conmociones metafísicas y sucesivas crisis personales, quizá sea **Rafael Alberti** la figura que con más nitidez representa la evolución hacia postulados más radicalmente políticos desde actitudes poéticas puristas y herméticas. Alberti asume desde época temprana la labor de conducir la atención de la juventud hacia unos nuevos intereses políticos y artísticos.¹⁸ Fue uno de los primeros en adherirse sin reparos a las filas de un partido político concreto -el Partido Comunista-; hay que decir, sin embargo, que su actitud despertó, si no rechazo, sí recelos en algunos compañeros de su

¹⁸ Vid. la obra de Cano Ballesta, La poesía española entre pureza y revolución, *Op.cit.*, en la que desarrolla la trayectoria del poeta andaluz hacia el compromiso político.

grupo poético (ya nos hemos referido a las reticencias que muestra Federico García Lorca respecto a su fervor político), y es que Alberti, a través de su militancia, pone sobre la mesa la espinosa cuestión de los límites de la labor política del escritor, dónde empieza y dónde acaba su responsabilidad en el seno de la sociedad.

Dejando a un lado la evolución poética de la propia obra albertiana, queremos enfatizar aquí la importancia que en su época tuvo la actividad de Rafael Alberti como fundador de la revista Octubre en 1933.¹⁹ La publicación de revistas de diferente signo había experimentado un importante incremento desde 1931, de tal manera que la radicalización política se pone de manifiesto en primer lugar en la proliferación de publicaciones periódicas de diverso signo, en las que, al menos por lo que a las de inclinación izquierdista respecta, el escritor intenta mostrarse no tanto como intelectual sino como hombre que ocupa su puesto junto a sus semejantes en aras de un ideal común.

Ha sido Lechner quien mejor ha estipulado la corta biografía de la revista Octubre. sus colaboraciones abiertamente políticas, su declarada tendencia antifascista e incluso panfletaria. La publicación sirve como termómetro artístico a la hora de valorar los niveles de radicalidad y crispación polí-

¹⁹ Para el estudio de las revistas de este periodo, la obra de Rafael Osuna, Las revistas españolas ente las dos dictaduras: 1931-1939, Pre-Textos, Valencia, 1986, resulta una aportación empírica imprescindible que ha venido a completar vacío crítico. Otra obra de valor incuestionable por lo que a la gestación del compromiso respecta es la obra de J. LECHNER, El compromiso en la poesía española del siglo XX, Universitair Pers Leiden, 1968, aborda el estudio de Octubre a partir de la página 87.

tica de que fue testigo esta época. La actitud de Alberti es un ejemplo transparente de asunción de la responsabilidad político-social como punto de partida para todo tipo de actividad literaria o cultural. El protagonismo de Alberti al encarar públicamente la figura del artista comprometido en la vida política, enfrentado incluso a aquellos artistas con los que había compartido previos ideales estéticos y artísticos, le ha convertido en un punto de referencia inexcusable para la politización de la posguerra (las circunstancias serán, no obstante, completamente diferentes: la censura y la represión harán inviable una comunión política abierta como la que vio la luz en la preguerra). Son las palabras de Lechner las que resumen con agudeza el espíritu que alentaba a la publicación que encabezaba el poeta gaditano:

"No se trató, en ningún momento de la corta vida de la revista, de hacer literatura. [...] El primer lugar lo ocupan los fines didácticos, pragmáticos: todo está supeditado al objetivo de hacer consciente de su situación social al proletariado rural e industrial [...] y de provocar la agitación política."²⁰

Junto al esfuerzo político que se realiza desde las páginas de la revista Octubre no queremos dejar de poner de relieve la actividad que, casi diez años antes, se había realizado desde el grupo promotor de la revista Post-Guerra. Como ya vimos en su momento, en medio de la febril actividad literaria de corte purista y de los devaneos distanciadores, surgió toda una serie de voces discordantes que reivindicaron la vuelta de la literatura y el arte a los cauces de lo humano. Alberti promueve la politización de la vanguardia, pero esta vanguar-

²⁰ LECHNER, J., Op.cit., p.96.

día se había politizado ya de la mano de Balbontín, José Díaz Fernández...²¹ El compromiso de la posguerra está plantado ya en la preguerra, y la polarización que refleja la producción periodística da buena fe de ello, pero no podemos reducir el brote de inquietud social y política a la actividad desplegada desde las prestigiosas plumas de la generación del 27. El giro hacia la implantación de valores éticos en el ámbito artístico-literario se había imprimido en nuestra actividad literaria prácticamente desde 1925 de la mano de autores que la historia oficial de la literatura ha relegado sistemáticamente a un segundo plano.

La politización radical de la inmediata preguerra no es más que la expresión última, abonada por las extremas circunstancias, de un proceso de VITALIZACION del concepto de arte y cultura. Vida y poesía empiezan a confundirse hasta alcanzar la adopción de unos modos expresivos que reivindican, a voz en grito, el derecho a transformar España en un país moderno, a hacer prevalecer de una vez por todas los valores de justicia e igualdad para todos por encima de los valores jerarquizados de autoritarismo y tradición. La poesía de posguerra sólo tendrá que añadir a los logros de la anteguerra el vivísimo dolor del derramamiento de sangre y del desgarramiento fratricida,

²¹ Remitimos de nuevo a los estudios que ya manejamos en el capítulo que hemos dedicado a la vanguardia española y su progresiva politización. Destacan en especial por su interés las aportaciones de J.M. LOPEZ DE ABIADA, "Acercamiento al grupo editorial de Post-Guerra (1927-1928)", en Iberoromania, 17 (1983), pp.42-65, y "Poesía y compromiso político: acercamiento a la obra de José Antonio Balbontín", Insula, nº432 (1982) pp.13 y 14; así como el de Víctor FUENTES, "Post-Guerra (1927-1928): Una revista de vanguardia política y literaria", Insula, nº 360 (1936), p.4.

porque el espíritu que insufla ambos momentos es exactamente el mismo: rehumanización de la vida cultural, referencia al hombre y a su problemática, situados ambos en un tiempo histórico real incuestionable.

3) Junto a la eclosión de la preocupación y militancia políticas, el panorama poético de la preguerra se ve enriquecido con otra manifestación fundamental que será retomada con prontitud en los primeros años de la posguerra: nos estamos refiriendo al nacimiento de la denominada, con escaso acierto, "generación de 1936". Esta generación de poetas acomete la ingente tarea de rehumanizar la poesía y de reconvertirla en un instrumento de testimonio. El papel desempeñado por este grupo de poetas ha sido hasta hace poco infravalorado. De un tiempo a esta parte, sin embargo, la crítica, gracias a una perspectiva más amplia, sin el lastre de prejuicios inconvenientes, ha comenzado a considerar el valor de puente entre el antes y el después que esta agrupación de poetas ejerce con respecto a las generaciones venideras.²²

²² El excelente estudio de J.Mª GONZALEZ, Poesía española de posguerra (Celaya/ Otero/ Hierro 1950-1960). Op.cit., aporta una exhaustiva bibliografía básica para acceder a las vicisitudes sufridas por esta generación del 36 (p.13 y ss.). Una de las obras más interesantes es precisamente la que recoge las comunicaciones del simposium que tuvo lugar en la Syracuse University en noviembre de 1967, Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties (FERRAN J. and TESTA, D.P. eds.). Resulta muy esclarecedor el testimonio de Aranguren, protagonista y "víctima" de la agitación bélica. Coteja el filósofo ambos momentos, el anterior y el posterior a la guerra, con una lucidez indiscutible en "Characteristics of the Thought of the Spanish Generation of 1936" (pp.25-28), donde deja bien clara la dimensión de "puente" que desarrollan, de una forma u otra, los poetas y pensadores adscritos a esta generación.

En primer lugar, no queremos dejar de señalar la cuestión de la propiedad o impropiedad del término "generación" aplicado a este grupo. Quizá sea M^a Pilar Palomo,²³ quien mejor la ha resumido al hacer notar la evolución de Víctor García de la Concha el cual, si en su estudio Poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos,²⁴ de 1973, utilizaba sin recelo la etiqueta y el criterio generacional como vía de acercamiento al grupo de poetas, en su obra posterior, La poesía española de 1935 a 1975,²⁵ muy superadora de la primera, presenta una actitud más reservada respecto al posible acierto de esta etiqueta y recoge con detalle impecable la suerte seguida por el marbete,²⁶ y a su exhaustiva aportación remitimos para la configuración histórica de esta generación, generación sacrificada, en opinión de algunos críticos.²⁷

Más interesante por lo que al presente estudio concierne viene a ser el aspecto poetológicamente renovador que la generación del 36 imprime al panorama global de la preguerra española: la renovación fundamental es, como ya hemos adelantado más arriba, la consagración de la poesía al testimonio en una línea de absoluta rehumanización. Los poetas adscribibles a

²³ PALOMO, M^adel Pilar, Poesía española del siglo XX (Desde 1939). Taurus, Madrid, 1988, pp.42 y ss.

²⁴ G^a DE LA CONCHA, V., Poesía española de posguerra. Teoría.... Prensa Española, Madrid, 1973.

²⁵ ID., La poesía española de 1935 a 1975, Op.cit.

²⁶ Ibidem. pp.13-23.

²⁷ Otros autores han optado por la etiqueta "generación de la república" para sortear así la trampa implícita en el criterio generacional. Véase, por ejemplo, J.O. JIMENEZ, "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", Hispania, vol.50(1974), pp. 931-946.

esta generación -Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, J. Panero, L. Panero, L.F. Vivanco...-²⁸ remiten a la poesía la **experiencia de lo cotidiano**. Se trata, como muy bien ha señalado José O. Jiménez, de una "poesía directamente comprometida con el hombre y sus causas, por ello mismo muy franca en la expresión cuando se le hace necesario".²⁹ Retoman con decisión la brecha abierta por el 98 muchos años antes, pero estos autores no participan de una línea unívoca o unidireccional: proceden más bien a través de una preocupación por la humano **heterodoxa y controvertida**,³⁰ pero vienen a encontrarse con el Noventayocho en la búsqueda de la palabra, no en su sentido transcendente, sino en su **mensaje**.³¹

Temáticamente, estos poetas vuelven la mirada hacia los asuntos "eternamente" humanos, como son la naturaleza, el amor y la muerte:

"expresión de la intimidad amorosa, de la experiencia cotidiana, de un arraigado sentimiento religioso, del tema de la patria, de una aguda conciencia temporalista con su consecuente gusto por el poema de evocación autobiográfica".³²

²⁸ Palomo en la obra que estamos manejando aquí facilita asimismo una nómina de autores que han sido asimilados de una forma u otra a la órbita de este grupo del 36; así, entre sus filas han sido situados autores como Gabriel Celaya, Bleiberg, ... (p.42).

²⁹ JIMENEZ, J.O., Art.Cit.. p.937.

³⁰ PROVENCIO, P., "Rescates desiguales y arraigos diversos", Cuadernos Hispanoamericanos. nº492 (1991), pp.77-88.

³¹ PALOMO, M^aP., Op.cit., p.44. Félix Grande ya había señalado años antes cómo es en esta generación del 36 donde primeramente sedimenta la semilla poética de Machado y Vallejo: Apuntes sobre poesía española de posguerra. Taurus, Madrid, 1970, p.44.

³² JIMENEZ, J.O., Ibidem.

La ruptura propiciada por el estallido de la guerra civil ocasionó también la fractura de la trayectoria "natural" del grupo. J.Mª González ha señalado con gran agudeza cómo la generación del 36 se dividió en al menos dos tendencias claramente definidas: por una parte, los poetas que había empezado a componer antes de la guerra acentuaron la una lírica de la expresión religiosa en el poema, mientras que los nuevos poetas adscritos al grupo dieron en el neogarcilasismo con la fórmula para hacer notar su rechazo de la poética purista heredada de la década anterior.³³

La situación poética que hereda la posguerra española bebe de fuentes líricas tan diversas como las que bevisísimamente hemos planteado aquí. El tono que caracteriza la época de la anteguerra responde, sin embargo, a un espíritu único: HUMANIZACIÓN. Las palabras de Víctor García de la Concha sirven para resumir con gran agudeza la situación global y para poner el broche final a esta rápida introducción:

"Vamos a descubrir que, en efecto, las distintas tendencias de anteguerra estaban más unidas de lo que las dispares superficies pueden dar a entender, y que, en realidad, estos poetas arrojados en uno y otro bando, en este o en aquel espacio físico, escriben en la posguerra una lírica bastante más convergente de lo que cabe sospechar por su respectiva posición: reflejo, consciente o inconsciente -que de todo hay-, de una voluntad de encuentro en la palabra".³⁴

9.2 Hacia la poesía social.

³³ GONZALEZ, J.Mª, Op.cit., pp.15-16.

³⁴ Gª DE LA CONCHA, V., La poesía española de 1935 a 1975, Op.cit., p.23.

9.2.1 Panoramas poético-cronológicos en la inmediata posguerra.

Las palabras que en su día utilizó Siebenmann para definir la relación interna entre los momentos poéticos de la preguerra y la posguerra sirven de perfecta introducción y punto de partida de este apartado:

"Desde ahora podemos afirmar que el comportamiento estilístico de la posguerra española frente al pasado inmediato no corresponde a una continuación, ni mucho menos. Pero tampoco podríamos hablar de una revolución".³⁵

La compleja situación que hemos esbozado en la preguerra no tiende a la simplificación a partir de 1939, antes bien al contrario: los esfuerzos de los críticos por establecer un criterio que aborde con coherencia esta etapa de la poesía española no han cesado aún hoy en día. Su labor se ha visto dificultada enormemente además por el increíble aumento de las discusiones teóricas de la época, que llegan a la "hipertrofia en comparación con la época de los años 20, tan fértiles en creación".³⁶ Es asimismo la confusión y el abigarramiento que han caracterizado este periodo la razón fundamental que ha llevado a más de uno a eludir el esquematismo simplificador. Así, Félix Grande en su excelente obra Apuntes sobre poesía española de posguerra se muestra reacio a caer en "la tentación de hacer divisiones demasiado esquemáticas".³⁷ Un ejemplo

³⁵ SIEBENMANN, G., "Los cambios estilísticos en los últimos 40 años de poesía en España", Boletín de la Asociación Internacional de Profesores de Castellano. nº7(1972), p.107.

³⁶ Ibidem. p.112.

³⁷ GRANDE, F., Apuntes sobre poesía española de posguerra. Taurus, Madrid, 1970, p.87.

estupendo de esta tendencia a la simplificación esquemática es la que sirve J.M^a Castellet en Un cuarto de siglo de poesía española, donde diferencia escrupulosamente tres actitudes poéticas en nuestra posguerra (actitud subjetiva, trágica y frenética -sería la de Alonso, Blas de Otero...; actitud parcialmente objetiva, intimista, religiosa -representada por Luis Rosales, Vivanco, L. Panero; actitud objetiva, social e inconforme -la de Crémer, Celaya, Nora; Hierro...³⁸

Dejando para más adelante las concretizaciones de la crítica, no queremos eludir ahora otra cuestión esencial que ya ha sido puesta de relieve por J.M^a González: se trata de la imposibilidad de establecer criterios generacionales a la hora de abordar el estudio de la poesía de posguerra.³⁹ La razón fundamental sobre la que se apoya González es que en esta etapa el yo tiende irremediablemente hacia la disolución, el artista se mezcla con los otros (recién descubiertos en esta

³⁸ CASTELLET, J.M^a, Un cuarto de siglo de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1976, p.87.

³⁹ GONZALEZ, J.M^a, Poesía española de posguerra. Op.cit., p. 11. Hay que hacer constar, sin embargo, que González se limita a adscribirse a la línea crítica inaugurada por Carlos Bousoño en su artículo "La poesía española postcontemporánea" que pasó a formar parte posteriormente de su obra Teoría de la expresión poética (Gredos, Madrid, 1966, pp.551-576). Es aquí donde Bousoño plantea su teoría sobre la ausencia de generaciones en la poesía española actual (que él da en llamar "postcontemporánea"), así, "la pérdida o, mejor aún, el enmascaramiento del vigor individualista en España hacia 1940 hizo desaparecer este rasgo junto a los otros..."(p.567). Consecuencias directas de este abandono del individualismo serán evidentes en la nueva concepción del estilo, que prescinde de la búsqueda de sorpresa, en la desdivinización del autor -que ahora es un hombre más- y en la elección del lenguaje poético que no desdeña el ámbito de la vida cotidiana. Esta misma tendencia a prescindir de los criterios generacionales ha sido la adoptada por Víctor García de la Concha, M^a Pilar Palomo... y otros en los esfuerzos críticos más recientes y más renovadores de sus últimos estudios.

nueva dimensión, por otra parte) y trata de eludir el efecto novedoso. Además, cobra valor el sentido total de la obra más que las manifestaciones poemáticas aisladas.

Ha sido también J.Mª González quien ha presentado un esquema cronológico de la inmediata posguerra muy superador de encorsetadas propuestas anteriores. Coincidimos plenamente con sus sugerencias que conducen a una división en cuatro momentos principales en un esfuerzo por conjugar con soltura los planos cronológico y poetológico. Este planteamiento nos servirá de marco general en el superficial desglose de panoramas que vamos a realizar aquí antes de pasar a la problemática específica de la poesía social.

- a) 1939-1943: generación del 36, literatura oficial, garcilasismo...
- b) 1944-1950: Hijos de la ira. Sombra del paraíso. Espadaña. tendencias de vanguardia (postismo...) y otras.
- c) 1951-1954: poetas de la Antología consultada de Ribes.
- d) 1955-1960: segunda promoción de posguerra.⁴⁰

Esta somera clasificación contiene, en términos generales, los puntos básicos sobre los que toda la crítica ha venido insistiendo -hacia la divergencia o hacia la conformidad- dentro de un amplio abanico de sugerencias y variaciones.⁴¹ No

⁴⁰ Ibidem, p.13.

⁴¹ Para una revisión rápida de la problemática remitimos a Gustav SIEBENMANN, Art.cit., pp.110 y ss.; a Margaret H. PER-SIN en Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60, Porrúa-Turanzas, Madrid, 1986, pp. 5-7. También Florencio MARTINEZ RUIZ aporta una visión clara de la situación en la introducción a La nueva poesía española. Antología crítica, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971, pp.7-8; Fanny RUBIO ofrece un completo y lúcido panorama en "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra", Cuadernos Hispa-

queremos dejar de lado tampoco la interpretación de esta época que viene de la pluma de Andrew P. Debicki en su obra Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. donde, a pesar de plantear los inconvenientes de los habituales esquemas generacionales -especialmente si se utilizan con la perspectiva miope de que adolecen muchos estudios-, sugiere la utilización de una división del panorama poético de nuestra posguerra a través de los cortes sucesivos en periodos de quince años, así "la década del 40 y la del 50 marcan la transición del garcilasismo a la poesía social; 1956-1971, el predominio de la generación Claudio Rodríguez-Brines..."⁴²

Se podría decir que todos coinciden en recordar la persistencia de un NEORROMANTICISMO inconfundible, gestado en los primeros años de la década de los 30. En este marco cultural, estrechamente vigilado desde la cúpula del poder, van a surgir dos grandes polos poéticos: por una parte, la corte de poetas que se agrupan en torno a la revista Garcilaso (publicación cuya existencia discurrió entre 1943-44), y, por otra parte, la reacción ética y anti-esteticista que surge de la mano de Espadaña. Desde Garcilaso se va a defender el cultivo de una poesía formalista, neoclásica, difícil de encasillar, desde la perspectiva actual, en los márgenes de la descoyuntada España de la época. Ha habido voces que han apelado a la presión de la censura como excusa que justificaría este escapismo hacia

noamericanos. 276 (1973), pp.441-467. Y José Olivio Jiménez aborda con la agudeza que le caracteriza el estudio de este conflictivo periodo en "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", Art.cit.. pp.938 y ss.

⁴² DEBICKI, A.P., Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971, Júcar, Madrid, 1986, p.41.

las glorias del pasado. Se preciarán, de esta forma, de ser los artífices de los más bellos sonetos del momento y suman, a la búsqueda de este pasado glorioso, una derivación religiosa que cae, según J.O. Jiménez, en una "sospechosa insistencia".

Por lo que a Espadaña respecta, el estilo que consagra desde sus páginas ha recibido el nombre de tremendismo y se inscribe en un esfuerzo general por reducir la poesía al hombre de su tiempo.⁴³ Dieron con frecuencia en un tono apasionado, en una poesía del grito: "tendía a evitar las innovaciones formales y las expresiones metafóricas; utilizaba más bien el lenguaje corriente de la experiencia ordinaria, el medio ambiente reconocible por las masas y los problemas sociales corrientes de la época".⁴⁴ La ausencia de una línea de pensamiento coherente entre sus fundadores (Crémer, Nora y el padre G. de Lama) contribuyó a la dispersión de los objetivos poéticos y puso fin a los días de la revista. El tremendismo de Espadaña vino a ser, y esto es lo realmente importante, un escalón ineludible y definitivo en la trayectoria de nuestra líri-

⁴³ Quizá la reivindicación más sólida e interesante del valor de Espadaña así como el intento más sistemático de revisar los tópicos de la crítica sobre la revista sea la de J.M. LOPEZ DE ABIADA, "Espadaña (1944-1951) y la poesía de la posguerra" (Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, 1986, Istmo, Madrid, 1986, pp.183-192. Rechaza López de Abiada el "tremendismo" de Espadaña como lugar común y apunta la precedencia en el trazado de las bases del compromiso inmediatamente posterior:

"Deseo apuntar que Nora fue el promotor de la acusación pública a la retórica de los poetas "oficiales", y, a la vez, el principal defensor de la llamada "humanización de la poesía", que le llavaría, como veremos, en última y directa consecuencia, al compromiso poético y político". (p.189)

⁴⁴ PERSIN, M.H., Op.cit., p.6.

ca hacia su futura configuración en clave social.⁴⁵

En 1944 tiene lugar otro acontecimiento de cuya trascendencia nadie ha dudado: nos referimos, cómo no, a la aparición de Hijos de la ira de Dámaso Alonso. Con él se desata la vuelta al dolor del ser humano en el seno de la sociedad del siglo XX y promueve una profunda renovación del lenguaje y la forma poéticos -cultiva lo que Siebenmann ha calificado de "violenta estética impura".⁴⁶ De manera simultánea se publica Sombra del paraíso de Vicente Aleixandre, libro en el que reflexiona sobre el estado idílico de la infancia y sobre la existencia humana en un tono eminentemente metafísico.

La crítica no se ha puesto de acuerdo a la hora de cifrar el grado de repercusión alcanzado por ambos poetas entre los jóvenes que por aquel entonces iniciaban su singladura poética. Félix Grande rechaza la influencia de Aleixandre sobre éstos y se inclina más bien por la presencia de Vallejo, Neruda y M. Hernández en el horizonte de los nuevos rumbos de la poesía.⁴⁷ Defiende que Dámaso Alonso aportó una gran dosis de crispación y una escritura osada y vacilante, que era precisamente lo que la situación exigía. En oposición a Grande, J.O. Jiménez sostiene que "el de más inmediata repercusión fue el

⁴⁵ Para proceder al análisis de los debates entre garcilasistas y tremendistas remitimos a la obra de Víctor Gª de la Concha, La poesía española de la posguerra: teoría e historia de sus movimientos, Prensa Española, Madrid, 1973, pp.185-244.

⁴⁶ SIEBENMANN, G., Art.cit., p.111.

⁴⁷ GRANDE, F., Op.cit., p.34 y ss.

de Aleixandre; los Hijos de la ira la lograrán hacia 1950".⁴⁸

El tono general que caracteriza a la década de los 40 es la **confusión**, confusión de tendencias y de objetivos poéticos, los cuales, arraigados en gran parte en la preguerra, evolucionarán de forma muy diversa en la posguerra, donde chocarán con la vigilancia del nuevo sistema político, causa a su vez de las dramáticas circunstancias en que se desarrolla la vida española. La década de los 50 se caracterizará asimismo por una creciente **complejidad**: "durante el primer lustro, la inquietud social se impone a las tendencias restantes [...] en perjuicio de la observación panorámica del fenómeno poético [...] Son los años en que la poesía-comunicación toca su cenit (prosaísmo, alcance mayoritario) con miras a persuadir social y políticamente al destinatario".⁴⁹ Es en estos años cuando surge con fuerza lo que se dio en llamar, con mejor o peor suerte, **poesía social**. La poesía social nace con vocación de llegar a la mayoría, de comunicar, de conmover las conciencias, de referir lo poético a lo real. Como muy acertadamente ha señalado Jiménez, asistimos ahora a una "apertura temática y su consecuente clarificación expresiva",⁵⁰ encaminadas ambas a conseguir la comprensión de la inmensa mayoría, una mayoría de límites poco definidos, que tiende a confundirse peligrosamente con conceptos como "pueblo", "proletariado"...

No podemos perder de vista que al asumir el concepto de "poesía social" estamos remontándonos a la filosofía machadia-

⁴⁸ JIMENEZ, J.O., Art.cit., p.939.

⁴⁹ GONZALEZ, J.M^a, Op.cit., p.24.

⁵⁰ JIMENEZ, J.O., Art.cit., p. 940.

na de poesía-en-el-tiempo: la poesía social es una poesía del tiempo en que se desarrolla, una poesía que ve, que denuncia, que critica o que grita, una poesía para el hombre concreto de un momento histórico concreto. Como señala Tino Villanueva, "hablar de la poesía social es suscribirse a la noción machadiana de lo que es o debe ser la poesía".⁵¹ La ascendencia machadiana del término, por tanto, contribuye en gran medida a centrar los límites y el alcance del mismo, en plena tradición "humanizante" de la poesía española del siglo XX.

No deja por ello de ser cierto que esta poesía exageró hasta unos extremos empobrecedores el aspecto comunicativo del lenguaje poético y cayó, salvo en contadísimas y excelentes excepciones, en un mimetismo temático de cuestionable valor artístico. Es a la problemática de esta promoción de poetas a la que vamos a dedicar una atención fundamental en nuestro estudio.

9.2.2 La problemática de la poesía social.

9.2.2.1 Intento de definición. Límites y configuración en el panorama español.

El esfuerzo por rastrear la presencia de Walt Whitman en nuestra posguerra pasa necesariamente por la tipificación previa de las etapas y características del panorama poético que

⁵¹ VILLANUEVA, Tino, Poesía de oposición entre 1955-1963 en Gabriel Celaya, Angel González y J.M. Caballero Bonald, Ann Arbor, University Microfilm International, 1981, p.5.

cobra forma en la misma. El intento de definición de la **poesía social**, el afán por establecer sus límites y el tono de su evolución interna se presenta como una tarea ardua para el crítico, de tal manera que sería más sencillo proceder por exclusión que por acumulación de rasgos esenciales.

El primer obstáculo que encontramos en el acercamiento al fenómeno conocido como **poesía social** es precisamente el de las fronteras del mismo, ya que la **poesía social** escapa con dificultad al contagio con la **poesía de testimonio**, la **poesía política**, la **poesía civil** o la **poesía doctrinal**. Esto ha conducido a una generalizada indeterminación nominal que ha llegado a calificar a esta **poesía** en términos como "realismo crítico", "poesía militante", "poesía comprometida", "socialrealismo"...⁵² Quizá sea la aportación de Guillermo Carnero uno de los intentos más notables por desbrozar el pantanoso terreno por el que discurren las venas líricas en este periodo.⁵³ Carnero analiza los conceptos de "humano", "social" y "político" a través de un criterio evolutivo, de tal manera que, según él, a través de esta distinción tripartita se va produciendo una progresiva radicalización en el eje, más general y abstracto, del compromiso literario:

⁵² Vid. F.RUBIO, "Teoría y polémica en la **poesía española de posguerra**", Cuadernos Americanos. nº361-362 (1980), pp.299-314. La cuestión de la diversidad del espectro de lo social ya fue sugerida desde época temprana por Lepoldo de Luis, en su antología de 1965, que nosotros manejamos en una edición posterior (Poesía social. Antología. Edic.Júcar, Madrid, 1982).

⁵³ CARNERO, G., "Precedentes de la **poesía social** de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil", Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Anthropos, Barcelona, 1989, pp.274-298. Vid. también J.G. MANRIQUE DE LARA (Poesía española de testimonio, EPESA, Madrid, 1963; y Poetas sociales españoles. EPESA, Madrid, 1974).

- **POESIA HUMANA:** ofrece todo un abanico de cuestiones personales, intimistas (temas amorosos, religiosos...). Aquí se inscribiría, además, la trayectoria de **poesía religiosa** que surge con fuerza en la posguerra y que presenta dos tendencias básicas: por una parte, una religiosidad tradicional, representada por Valverde, Panero... que adoptan unos moldes formales neoclasicistas; por otra parte, una poesía religiosa existencialista, desgarrada, que retoma las voces de la preguerra y está magníficamente representada por Dámaso Alonso o Blas de Otero.
- **POESIA SOCIAL:** sería la poesía humana reforzada en su vertiente colectiva. Trata 'cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético'.⁴
- **POESIA POLITICA:** aporta un enfoque político concreto a los planteamientos iniciales de la poesía social. Según Carnero, para encontrar auténtica poesía es necesaria la conjunción de dos factores: la existencia de una coyuntura histórica determinada en la que haya "fe, programa o enemigo" y que el sistema permita la expresión literaria.

La poesía española del periodo que nos ocupa se constituye fundamentalmente en los límites de lo social más que de lo político, ya que apenas encontramos actitudes programáticas o políticamente radicales entre nuestros poetas y sí un enfoque colectivo que tiene mucho que ver con la poesía de testimonio o la poesía doctrinal (al fin y al cabo, las derivaciones testimonial y doctrinal no serían otra cosa que el mayor peso de

⁴ Ibidem, p.276.

un aspecto u otro en la intención del poeta. El concepto "social" incluiría por tanto a lo "doctrinal" y lo "testimonial", y ése es el criterio que vamos a seguir en el presente trabajo, si bien no se nos oculta que la simplificación de este panorama debe evitar caer en excesos empobrecedores del mismo. J.A. Ascunce se sitúa en la misma línea interpretativa que nosotros al establecer la diferencia entre la poesía social y la poesía de testimonio en el afán de remitir al futuro que vertebraba a la primera frente a la mera constatación del tiempo presente, casi en forma de crónica, que encontramos en la segunda. Concluye así Ascunce que "la poesía social abarca lo social, lo testimonial y lo político".⁵⁵ Ascunce tiene buen cuidado, además, en reivindicar una doble vertiente en lo que la crítica incluye en el saco general de la poesía social: distingue, por un lado, la poesía como pura proyección política, como reflejo de lucha de clases; por otro lado se yergue una poesía preocupada por la comunidad humana en una clave de profundo compromiso solidario. Es esta segunda modalidad la que Ascunce contempla como verdaderamente social, frente a la marcada politicidad o testimonio de la primera.⁵⁶

Ha sido, por otra parte, José Luis García Martín uno de los estudiosos que con mayor pulcritud ha procedido a revisar los avatares del concepto de poesía social en su obra La se-

⁵⁵ ASCUNCE, J.A., "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", Letras de Deusto, nº19(1980), p.96. Ver también el intento de definición que plantea F.GRANDE (Apuntes sobre poesía española de posguerra, Op.cit., p. 54 y ss.), muy superador en su momentos de las tendencias que la crítica contemplaba.

⁵⁶ ASCUNCE, J.A., "La voz de Blas de Otero en Pido la paz y la palabra". Mundaiz, nº30(1985), pp.65-90.

gunda generación poética de posguerra.⁵⁷ Repasa aquí el origen del término desde la definición aportada por Leopoldo de Luis y su distinción entre poesía social y poesía civil. García Martín desgrana meticulosamente la suerte seguida por la noción de poesía social entre los propios poetas en sus declaraciones introductorias a lo largo y ancho de las numerosísimas antologías. Realiza un exhaustivo acopio de datos que no vamos a incluir en este estudio pero al que remitimos dado su carácter compilador y objetivo.

En términos absolutos, hay que hacer constar en primer lugar que la poesía social se inscribe en un momento muy concreto de la historia del pensamiento y la actividad artísticos: como muy acertadamente ha especificado Carlos Bousoño en "La poesía postcontemporánea", el paso de la poesía contemporánea (romanticismo y derivación contemporánea) hacia la postcontemporánea tiene mucho que ver con el abandono del individualismo extremo, rayano en la insolidaridad, y la adopción de nuevas posturas y soluciones al conflicto del poeta en la sociedad, así "la nueva época que se inicia para España hacia 1947, con unos años previos de incubación, consistirá en la afirmación y la solidaridad del escritor con respecto a la colectividad".⁵⁸ La poesía social nace, por tanto, con una pronunciada voluntad mayoritaria que va a conmocionar profundos planteamientos por lo que a la función del poeta y la poesía

⁵⁷ GARCIA MARTIN, J.L., La segunda generación española de posguerra, Excelentísima Diputación de Badajoz, 1986, pp. 153-171.

⁵⁸ BOUSOÑO, C., "La poesía postcontemporánea", Op.cit., p.552.

se refiere. No se puede dejar a un lado el **sentimiento de angustia**, núcleo germinal de las manifestaciones de poesía social y religiosa.

Los juicios adelantados en su día por Bousoño se presentan aún hoy como una de las apreciaciones críticas más agudas y rigurosas. Bousoño establece, como elemento nuclear de la nueva poesía, que él denominó "postcontemporánea",⁵⁹ la importancia que cobra, por encima de la emoción, el **concepto**, de tal manera que se invierte el tradicional proceso **emoción-concepto** por el de **concepto-emoción**: el poeta a partir de ahora intentará transmitir un concepto concreto al que aderezará a posteriori con la dosis necesaria de emotividad que exige su expresión lírica. En los márgenes del concepto encaja desde este momento el espacio concedido a la **anécdota** "en un intento de superar el relativo hermetismo y consiguiente empobrecimiento del público que había traído consigo la implicitación contemporánea".⁶⁰

La poesía social cobra su auténtica dimensión si se contempla en el marco socio-político que la vio nacer. En la situación extrema de la España de posguerra, los poetas reaccionaron comprometiéndose con la causa de los hombres de su tiempo y comparten con ellos el dolor, el desgarramiento y la angustia existencial. Su voluntad de llegar a la mayoría imprime

⁵⁹ No hay que perder de vista que Carlos Bousoño evita con perspicacia la caracterización de la época a través del concepto de "poesía social", mucho más oscuro y conflictivo, esquivando así el maniqueísmo con que se ha abordado la problemática de la poesía social de posguerra en España. Gracias a la periodización "poesía postcontemporánea" Bousoño abre un paréntesis mucho más amplio y muy útil metodológicamente.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 555.

un estilo comunicativo al fenómeno poético.⁶¹ La poesía no es tanto vehículo de belleza cuanto un instrumento en manos del poeta que ha de ser puesto al servicio de la comunidad. El escritor no rehúye la realidad, sino que hace de ella el núcleo germinal de su mensaje. La poesía se contempla desde ahora bajo el prisma de la **eficacia**. Según Eleanor Wright, esta confluencia del apego a la realidad y la inclinación hacia la eficacia hicieron que brotara una **poesía de urgencia**.⁶² La selección de temas y la tendencia a la simplificación del lenguaje en aras de la comprensión por parte del hombre de la calle, abocaron a la poesía social hacia un progresivo empobrecimiento formal. Así, no pudo solucionar con soltura el binomio fondo/forma, ya que la inclinación por el fondo hizo que la tensión artística se redujera a unos mínimos peligrosos.⁶³

¿Dónde se halla el límite cronológico de la poesía social? La crítica, como ya hemos repasado, cifra en la publicación de Hijos de la ira (1944) un hito insoslayable en la configuración de los parámetros poéticos de la poesía social: su tono desgarrado, esa violencia impura de la que hemos hablado más arriba no pasó desapercibida a oídos de toda una serie de poetas que necesitaban canalizar su urgencia comunicativa. No

⁶¹ Ya lo recogió en su día Vicente Aleixandre en su ensayo "De la nueva poesía española", incluido en sus Obras Completas (Aguilar, Madrid).

⁶² WRIGHT, Eleanor, "Las convenciones literarias de la poesía de protesta", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt, 1989, vol.II, p.443.

⁶³ Resulta muy interesante el artículo de E. INMAN FOX, "La poesía **social** y la tradición simbolista" (La Torre, nº64, abril-junio 1969, pp.47-62), en el que sostiene la pervivencia de la estética simbolista, columna vertebral de la poesía española en el siglo XX, incluso por debajo de la vena social.

podemos olvidar, sin embargo, el viraje que se imprime al panorama general desde la revista Espadaña, que recupera muchos de los esquemas más críticos y doloridos del grupo del 98. Como resume Guillermo Carnero, la vigencia de la poesía social "se extendió, aproximadamente, entre 1950 y 1965, hablando en términos de cultivo mayoritario. La hay anterior, ya lo hemos visto al hablar de Espadaña, y posterior, hasta entrar en los años setenta".⁶⁴ Algunos críticos han aludido a la tertulia de "Gumersindo Azcárate" como prueba fehaciente de la existencia de la poesía social desde 1943.

La poesía social es, insistimos, la extrema manifestación de lo que Antonio Machado concibió como poesía-en-el-tiempo. Los poetas sociales referirán todo al tiempo histórico en el que viven y a partir de aquí van a dotar a su poesía de unos rasgos muy específicos. Estos poetas fueron siempre conscientes del rumbo que imprimían a su poesía, de ahí la gran aportación teórica que dejaron repartida a lo largo de las numerosas antologías. A su revisión procederemos más adelante al abordar las reivindicaciones poetológicas de este periodo. La vinculación de estos poetas al tiempo real que habitan va a acentuar terriblemente la tendencia antiindividualista que Bousoño situaba entre las características de la poesía postcontemporánea: las circunstancias histórico-políticas de la España de posguerra actúan como elementos decisivos en la radicalización de la concepción de la figura del poeta y de la función de su producción lírica. El poeta se enfrenta ahora

⁶⁴ CARNERO, G., "La poética de la poesía social en la posguerra española", Las armas abisinias. Op.cit., p. 314.

abiertamente al escapismo hermético de su poesía anterior y sitúa como eje de su actividad artística el cumplimiento de un proceso de **comunicación**: como ya hemos adelantado, la poesía debe comunicar, testimoniar o dar fe de la vida social del hombre, "presenta una intencionalidad esencialmente crítica como medio de toma de conciencia de la realidad objetiva para configurarse en instrumento de transformación social".⁶⁵

Este poeta del periodo de manifestación social de la literatura va a pasar a ser objeto poetizable, pero lo será en una dirección muy diversa a la que encontramos en el poeta romántico. En oposición al terrible conflicto interior del hombre romántico, que abre una vena lírica de progresiva huida hacia paraísos artificiales, el yo poético social se aferra firmemente a la realidad que le rodea. El yo del poeta romántico entra en conflicto con la realidad y se refugia en sus personales realidades interiores; el poeta social, por el contrario, decide bajar a la calle, tomar postura ante la realidad, testimoniar el devenir de la vida en su vertiente pública. Encontramos por tanto un poeta que obvia los conflictos internos a favor de los conflictos externos, los conflictos de su yo con la sociedad. Es, en este sentido, un yo-no-problemático, se trata de un ego que antepone la anécdota, lo explícito, a la emoción y a lo implícito, así, "la función referencial se impone a la función emotiva".⁶⁶

⁶⁵ ASCUNCE, J.A., "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", Art.cit., p.83.

⁶⁶ IDEM, "La poesía social como lenguaje poético", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt, 1989, vol.II, p.123.

Cuando Carlos Bousoño habla del abandono del individualismo de la época postcontemporánea abre una línea de razonamiento que concluye lógicamente en el desgaste del criterio generacional aplicable a la misma y en un aspecto más que resulta interesantísimo: Bousoño habla de la "desdivinización" del autor. El poeta en este periodo no se considera un ser elegido, llamado a desempeñar una labor sublime desde una privilegiada situación de superioridad respecto al resto de los hombres. El poeta es un igual entre los iguales y su poesía abre la puerta a la entrada de los asuntos de la vida cotidiana al mismo tiempo que selecciona el lenguaje en función de la efectividad, de la accesibilidad al mismo por parte del hombre de la calle.

Coincidimos con esta aseveración de Bousoño pero no podemos dejar de apuntar un aspecto radicalmente innovador de la figura del poeta en el cuerpo total de la poesía social: asistimos aquí al surgimiento de una conciencia mesiánica, de un sentido renovado de la responsabilidad ante la sociedad, ante el momento histórico concreto, que no está lejos del tono que Walt Whitman impuso en su poesía en unas circunstancias muy diversas, eso sí. Va a ser éste, por tanto, uno de los aspectos más importantes en el análisis de la siempre compleja situación de la poesía de posguerra en clave de recuperación whitmaniana que vamos a desarrollar en el presente trabajo. Las bases del profetismo como uno de los aspectos esenciales de la poesía española posterior a la guerra han sido ya esta-

blecidos por J.A. Ascunce.⁶⁷ En su artículo Ascunce desglosa los aspectos más importantes del profeta bíblico que encuentran un reflejo especular en nuestro panorama poético: el poeta-profeta es un ser elegido, no exactamente por su excelencia espiritual, sino porque alguien, uno más, debe ocupar la cabecera de la comunidad. El profeta se mueve siempre en los márgenes del dolor, de la frustración por la constante amenaza de fracaso que se cierne sobre su labor salvífica: "La misión profética entrañó un carácter de misión especial, que se traduce en un ímprobo destino, caracterizado por el aislamiento y soledad, por su total entrega, por el sufrimiento y el fracaso aparente".⁶⁸

Al igual que para el profeta, la labor del poeta social sólo cobra sentido si se contempla proyectada hacia el futuro, un futuro que para el profeta es salvación y para el poeta es transformación y recuperación de la libertad y la dignidad arrebatadas. Ya hemos aludido al carácter comunicativo de la poesía social, a la subordinación de la forma al fondo, del cómo al qué, porque el poeta debe testimoniar y, con su testimonio, apuntar hacia un futuro mejor para todos. De modo similar a Whitman, el pasado no tiene importancia (todo lo contrario a la recuperación de las dudosas glorias del pasado que se emprende desde Garcilaso), el artista ahora "concretiza el

⁶⁷ ASCUNCE, J.A., "Profetismo bíblico en la poesía social", Letras de Deusto, nº34 (1986), pp.71-81. Vid. también su edición La poesía profética de León Felipe. Mundaiz, San Sebastián, 1987.

⁶⁸ Ibidem, p.72.

presente y potencializa el futuro".⁶⁹

Si al hablar de la poética whitmaniana nos referíamos a su dimensión **pseudo-épica** o **épico-lírica**, al hablar de poesía social se puede aplicar un esquema muy parecido. Ascunce prefiere calificar nuestra poesía de posguerra como **NEOEPICA** y apoya su planteamiento en esa apelación al futuro que recorre toda la poesía catalogada como social -una poesía superadora de esta forma de planteamientos meramente denunciatorios, testimoniales o de protesta. En este proceso épico la única arma con que cuenta el poeta para llegar a los demás y para llevar a cabo su proyecto de futuro es la palabra (la poesía se contempla como un arma cargada de futuro, como se ha repetido hasta la saciedad a partir de la declaración de principios de Gabriel Celaya).⁷⁰ No se trata de una palabra que actúa de puente entre Dios y los hombres, sino de una palabra que va de hombre a hombre, de una palabra que habla al hermano de lo que ve, de lo que le rodea, de una palabra-en-el-tiempo si recor-

⁶⁹ IDEM, "Razón y sinrazón de la poesía social", Art.cit., p. 93. Ver asimismo la comparación entre la poesía republicana y la nacional que realiza Juan CANO BALLESTA en "El enfrentamiento de dos retóricas: la poesía de la guerra civil", Entre la cruz y la espada: en torno a la poesía de posguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora, Gredos, Madrid, 1984, pp. 75-85, donde alude también a la proyección hacia el futuro que distingue a los republicanos.

⁷⁰ Recientemente Margaret H. PERSIN ha realizado una interesante e innovadora revisión del valor de la palabra poética en el siglo XX a partir de los postulados adelantados en el XIX. Define, a grandes rasgos, la existencia de dos tradiciones diversas: una de ellas, basada en el poder de la palabra, una palabra que sería el elemento que sostiene el texto; la segunda, por el contrario, no confía en el valor de la palabra, ésta comunicaría que no puede comunicar ("La ambigüedad versus la indeterminancia en la poesía española del siglo XX", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt, 1986, vol.II, pp.337-342.

damos de nuevo la presencia de Machado en la posguerra.

En esta primera etapa de la poesía de posguerra el carácter colectivo del fenómeno artístico está por encima de toda concesión al intimismo individualista: en el poema, la evolución se traduce en términos del abandono del "yo" por el nosotros. La comunión en el objetivo común es un rasgo de ascendencia indudablemente whitmaniana, cuyo desarrollo en nuestra poesía analizaremos más adelante. Como decía Carlos Bousoño, "se trata de ir de la realidad íntima (poesía contemporánea) a la colectiva y más ampliamente humana, ya sea la humanidad en general y sus problemas metafísicos, ya, con más especificación, la que se centra en un grupo o clase y las cuestiones que les son inherentes, sociales y hasta políticas".⁷¹

La poesía social adoptó por tanto una actitud muy determinada ante la realidad y, aunque abrió el poema a aspectos hasta entonces apartados de la mirada del poeta, cayó en lo que autores posteriores definieron como "formalismo temático" (en oposición al formalismo neoclasicista), lo cual condujo irremediablemente a un empobrecimiento de la forma que agotó la fórmula de la poesía social. Podríamos decir que los poetas, arrastrados por el afán de hacer de la poesía un instrumento eficaz, útil en el seno de la sociedad, no supieron o no pudieron encontrar el equilibrio entre la urgencia que imprimieron al fenómeno poético y las exigencias que impone la tensión entre el fondo y la forma. La "solución" a este proceso desgastador se produce desde el propio interior de la poesía

⁷¹ BOUSOÑO, C., "La poesía postcontemporánea", Op.cit., p.560.

social ya que el surgimiento de lo que se ha llamado "segunda promoción" de posguerra vino a suavizar la aridez temática y formal de la primera y reivindicó, como veremos ahora, la vuelta a la experiencia literaria en sí misma, sin concesiones empobrecedoras al peso del fondo frente a la forma.

Nadie como Gimferrer ha resumido con tanto acierto la aportación global de la poesía social al conjunto total de la poesía española cuando afirma que a través de la poesía social "se eliminó, sin duda, la vieja retórica; pero lo que se obtuvo no fue, ciertamente, el lenguaje poético, tenso y conflictivo, que es signo, desde Lautréamont o Rimbaud, de la poesía contemporánea, sino más bien, inesperadamente, una nueva forma, más solapada quizás, de academicismo".⁷²

9.2.2.2 Evolución interna: hacia la segunda promoción de posguerra.

La poesía social se desarrolló cronológicamente desde la década de los 40 hasta casi los años 70, al menos si hablamos en términos de producción mayoritaria. Sin embargo, el tono "social" de la misma sufrió importantes variaciones a lo largo de tan dilatado periodo. El giro más significativo es el que ha dado lugar a la separación en dos grandes bloques de la producción poética de esta etapa: así, todo lo que hemos plan-

⁷² PROVENCIO, P., "Encuentros y desencuentros con la poesía social", Cuadernos Hispanoamericanos, nº496 (1991), p. 81.

teado en el apartado anterior pertenece a lo que se ha calificado como "primera generación de posguerra", mientras que la línea inaugurada a partir de 1954-55 se ha denominado "segunda generación poética de posguerra".⁷³ Si nos atenemos a las puntualizaciones antiindividualistas que Carlos Bousoño ha puesto de manifiesto al abordar el complejo panorama de nuestra poesía por lo que a este momento respecta, resulta difícil seguir sosteniendo puntos de vista generacionales al referirnos a los diferentes grupos de poetas que van surgiendo y relevándose en el ámbito literario español. Preferimos por tanto el término "promoción" al ya obsoleto de "generación" puesto que a la propia limitación del concepto "generación" se añade el hecho de que el segundo grupo que vemos aparecer en la posguerra no cumple los requisitos mínimos de distancia en el tiempo, de ruptura con lo anterior... que se han utilizado al aplicar esquemas de periodización generacionales.⁷⁴

Hay un segundo aspecto que conviene aclarar asimismo antes de proceder al análisis de los nuevos presupuestos poéti-

⁷³ No vamos a entrar aquí a discutir la propiedad de la fecha a la hora de establecer los límites de esta segunda etapa. Acatamos la sugerencia de Florencio MARTINEZ RUIZ el cual, en su "Introducción" a La nueva poesía española. Antología crítica, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971, apunta un clarificador recorrido por el panorama en el que se superponen movimientos y tendencias poéticos tratados confusamente por ciertos sectores de la crítica.

⁷⁴ Esto no constituye un obstáculo, sin embargo, para que Andrew P. Debicki, aún siendo consciente de las limitaciones que implica la clasificación generacional, sobre todo si nos atenemos al empobrecimiento y consiguiente desgaste experimentado por la misma en los estudios tradicionales, no duda en considerar que la segunda generación de posguerra cumple los suficientes requisitos -apuntados por Petersen- como para merecer con creces esta denominación. Así lo hace constar Debicki, insistimos, en el primer capítulo de su libro Poesía del conocimiento, ya citado.

cos de estos poetas: nos referimos a la expresa ubicación cronológica implícita en la apreciación "generación del 50". La razón básica para situarla en los años 50 es que es precisamente en estos años cuando se revela la existencia de un nuevo rumbo en nuestra poesía que difiere en bastantes puntos esenciales de la poesía anterior. Pero resulta indudable de igual manera que gran parte de la producción de la primera promoción de posguerra ve la luz por estos mismos años (publicarán Blas de Otero, Celaya, Hierro...), de ahí que al referirnos a una "generación del 50" resulte prácticamente imposible eludir una cierta ambigüedad de fondo que no contribuye en absoluto a la clarificación del tan de por sí complejo panorama. José Olivio Jiménez se hizo eco, casi en solitario, de los peligros implícitos en esta denominación y contrapuso a la misma la de "generación del 60", que nos parece más adecuada metodológicamente hablando por cuanto que el grueso de la producción de los jóvenes poetas tiene lugar en los años 60 (a pesar del marcado cambio de sensibilidad que se deja notar desde mucho antes).⁷⁵

En términos generales, podría decirse que la segunda promoción de posguerra abandona el dogmatismo temático de la poesía social así como sus concesiones formales a un arriesgado coloquialismo lingüístico; suaviza además el compromiso sociopolítico para pasar a enfatizar un aspecto para ellos más importante: el compromiso del poeta con su obra y con los hombres desde su condición de seres individuales. J.M^a González resumió magistralmente los términos en que se cifra la rela-

⁷⁵ JIMENEZ, J.O., Diez años de poesía española. 1960-1970, Insula, Madrid, 1972.

ción entre los dos momentos de nuestra poesía de posguerra:

"A tal hecho histórico-biográfico debe sumarse el cambio de sensibilidad que transforma lo social en solidario, la comunicación en conocimiento, el tono épico en lírico y la proclama en matices irónicos"⁷⁶

No han sido pocos los autores que han explicitado el vínculo existente entre ambas generaciones poéticas y lo mucho que la segunda hereda de la primera,⁷⁷ pero no consideramos necesario un repaso minucioso de los mismos, los cuales, de una forma u otra, han venido a insistir en unos aspectos prácticamente iguales al valorar el tránsito de una sensibilidad a otra. Merecería la pena destacar quizá, por su originalidad en el corpus total de los estudios de posguerra española, las aportaciones de E. Inman Fox y Philip Silver. Estos autores explican la evolución interna de la poesía social dentro de un retorno, más amplio, a la corriente simbolista de la literatura; ésta se perfila para ellos como el verdadero espíritu de la poesía española para el cual la manifestación social no habría pasado de ser tan sólo una desviación de la trayectoria ortodoxa. La recuperación de ciertos valores literarios que emprenden los poetas de la segunda promoción de posguerra sería la corroboración del retorno al simbolismo. Estos escritores serían los artífices, por consiguiente, de la vuelta a los

⁷⁶ GONZALEZ, J.M^a, Poesía española de posguerra, Op.cit., p.53.

⁷⁷ Entre los críticos que realizan repasos exhaustivos destacan los de Andrew P.DEBICKI, Poesía del conocimiento, Júcar, Madrid, 1986; Biruté CIPLIJAUSKAITE, El poeta y la poesía, Insula, Madrid, 1966; J.O.JIMENEZ, Diez años de poesía española. 1960-1970, Insula, Madrid, 1972; Carlos BOUSOÑO, Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción, Júcar, Madrid, 1984... por citar tan sólo a los más importantes.

presupuestos del arte simbolista desde una nueva consideración de la figura del "yo" poético en la elaboración de los poemas y desde la contemplación de la poesía como la única vía de acceso capaz de acceder a ciertos niveles del conocimiento.⁷⁸

Los dos grupos poéticos mayoritarios de la posguerra se presentan, por tanto, estrechamente relacionados entre sí. Podría decirse que ante el deterioro de las fórmulas de la primera promoción poética, los poetas del grupo del 60 van a orientar su foco de interés de lo social, público, a lo personal, individual. No quiere esto decir que abandonen su preocupación por el aspecto social del individuo, pero se sienten más atraídos por la vertiente privada, casi metafísica, del mismo. Si al referirnos a la poesía de la inmediata posguerra hemos hablado del paso del "yo" al "nosotros", muy bien podríamos hablar ahora de la vuelta del "nosotros" al "yo". Así justifica García Martín que esta segunda promoción sea más autobiográfica que la anterior: la atención al hombre parte de la atención concedida a su propio yo, a la investigación profunda de la naturaleza humana.⁷⁹ La poesía de Valente, C. Rodríguez, Fco. Brines, Cabañero, A. González, C. Sahagún... muestra una clara evolución hacia modos menos crispados. Re-

⁷⁸ E. INMAN FOX, "Poesía social y la tradición simbolista", Art.cit.; Philip SILVER, "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines", Insula, nº270 (1969), pp.1 y 14. Más tarde será Gustav SIEBENMANN el crítico que se adscriba a esta interpretación de la poesía española como un todo básicamente simbolista alterada por la irrupción perturbadora de la poesía social ("Los cambios estéticos en los últimos 40 años de poesía en España", Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español, nº7 (1972), pp.104-120.

⁷⁹ GARCIA MARTIN, J.L., La segunda generación poética de posguerra, Departamento de Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Badajoz, 1986, p.170.

sulta indudable que estos autores vivieron de forma muy diferente la tragedia de la guerra civil y pudieron desprenderse con más facilidad del lastre emocional que ésta había imprimido a los intelectuales del momento. Fue Debicki uno de los pocos en insistir precisamente en este aspecto que resulta de capital importancia a la hora de explicar el **escepticismo** de que hizo gala esta generación, así como sus concesiones a la **ironía** y al **humor oblicuo**, prácticamente inexistentes entre los poetas de la primera promoción:

"...estos poetas pueden diferenciarse de los anteriores por su esfuerzo orientado a superar la división en dos campos contrapuestos que hasta entonces había dominado el pensamiento español".⁸⁰

El abandono de lo social como elemento poetizable prioritario lleva a la reivindicación de los temas personales, intimistas, tradicionales (el amor, la muerte, el abandono...) y a la consiguiente adaptación de la poesía a los mismos. Así, todos los críticos han puesto de relieve el **rigor estilístico** que caracteriza a la nueva generación poética, la savia poética que recorre sus poemas, su renovador carácter dialéctico. La vuelta hacia lo irrepetible poético trae consigo una revisión del lenguaje: en oposición al excesivo coloquialismo en que dieron muchos poetas de la inmediata posguerra, en estos autores encontramos una profunda revisión de lo que debe ser el lenguaje poético. Sin caer en el estridente hermetismo de la poesía pura, los jóvenes poetas no desatendieron el valor estético del arte; la búsqueda de la intensidad, de la tensión expresiva, les interesa "no para buscar en el verso la llama-

⁸⁰ DEBICKI, A.P., Op.cit., p.35.

tiva excepcionalidad de hallazgos en sí mismos pasmosos [...] sino para comunicar una fervorosa emoción de quien, sintiéndose persona no se cree, como ya hemos indicado, depositario de ningún privilegio".⁸¹ Dado que cada poeta se considera además un ser individual, va a enfatizar su individualidad a través de la elaboración de un estilo y un lenguaje propios, inconfundibles, característica esencial del arte moderno que había sido descuidada por la poesía social anterior en favor de cuestiones temáticas o éticas.

La nueva concepción del lenguaje va unida a un aspecto esencial de los rumbos que imprimen a la poesía: prácticamente todos los críticos han hecho referencia a la vinculación existente entre la poesía y el conocimiento. Lejos ya de los excesos meramente comunicativos, referenciales, en que había caído gran parte de la poesía anterior, el fenómeno poético se contempla ahora como una forma de conocimiento irreductible a otras formas del pensamiento o la razón. Los poetas no mostraron, sin embargo, una actitud homogénea ante la vertiente cognoscitiva de la poesía: así, Angel González liga la poesía a un valor ético; Claudio Rodríguez considera que la poesía debe revelar al hombre lo que es humano, y Valente ve en la poesía el único instrumento para poder descubrir e inventar la realidad.⁸² Esta diversidad ante cuestiones tan específicas y definitorias ha conducido a la crítica a poner de relieve que, por lo que a esta generación respecta, es mejor hablar de **convergencia** que de **uniformidad**, ya que, como señaló J.O. Jiménez,

⁸¹ BOUSOÑO, C., Op.cit. p.43.

⁸² DEBICKI, A.P., Op.Cit. p.25.

no es posible hablar de programas o grupos delimitados, les une, por el contrario, una búsqueda de autenticidad humana y poética.⁸³

Los poetas de esta segunda promoción, debe quedar claro, no dejaron en ningún momento de atender a los problemas del hombre de su tiempo y a las circunstancias que lo rodeaban. En contraposición a la generación anterior, los "poetas del conocimiento" prefirieron dedicarse al propio individuo que a su contexto histórico:

"Los problemas políticos, los problemas planteados por la relación del hombre con los otros hombres, constituyen temas abundantes en ambas generaciones. La segunda generación, de acuerdo con el énfasis puesto en lo individual y no en lo colectivo, se planteará las cuestiones políticas en forma de juicios de un individuo muy concreto".⁸⁴

A modo de conclusión podríamos decir que esta segunda promoción trata de desvincularse -y no cabe duda de que lo consigue en gran medida- del lastre impuesto por la pesada retórica social. La marcada tendencia a lo individual y particular antes que a lo social se va a dejar sentir en todos los niveles. Por una parte, los poetas abordan los temas con mayor ironía, oblicuidad y, en última instancia, un cierto escepticismo. Por otra parte, estos autores contemplan la poesía como un objeto bello que, además, es vehículo de aspectos de otro modo inalcanzables de la realidad y del propio individuo. Atrás queda, por tanto, la poesía en su función meramente referencial típica de la etapa más intensamente social. La pro-

⁸³ JIMENEZ, J.O., Diez años de poesía..., Op.cit., p.21 y ss.

⁸⁴ GARCIA MARTIN, J.L., Op.cit., p.170.

ducción poética de este periodo muestra una sincera preocupación moral al colocar en el centro de sus objetivos todo aquello que concierne al hombre en cuanto ser individual; dan cabida así a todos los temas catalogados de intimistas o tradicionales, teñidos además de unos visos autobiográficos que nunca trataron de ocultar.

La segunda promoción de posguerra generó una poesía de mayor calidad artística porque, desde el primer momento, reivindicaron la especificidad del fenómeno poético y enfatizaron el "cómo" antes que el "qué". Tras la resaca de los excesos epigonistas de la poesía social, qué duda cabe que estos poetas jóvenes renovaron formalmente la poesía española y la fortalecieron con una savia poética cuya ausencia se empezaba a echar seriamente en falta.

9.3 Presencia de Whitman en las constantes poéticas de la poesía española de la posguerra.

De lo planteado hasta ahora no resulta difícil imaginar el carácter complejo del panorama poético de nuestra posguerra. Por una parte, tropezamos con los excesos de la retórica social, abocada al cambio o a la desaparición a causa de sus propias limitaciones formales; por otra, el giro que se produce gracias a la aparición de un segundo grupo de poetas que se mueven por profundas aspiraciones de renovación estética, viene a complicar aún más el ambiente literario de la época que

nos ocupa. Queremos poner de relieve una vez más que no vamos a abordar el análisis de sus presupuestos poéticos desde un punto de vista objetivo: más bien al contrario, procederemos siempre aplicando el criterio previo de la presencia de los resabios whitmanianos en lo que se dio en llamar "poesía social" en España. Son ya muchos los estudios y publicaciones que han venido a iluminar este complicado y reciente momento de la poesía española desde perspectivas y puntos de vista bien variados: así, a los estudios que abordan las cuestiones referidas a la estructura y biografía de los "grupos" o "generaciones", se suman los dedicados a analizar los diferentes aspectos de la obra de autores concretos. Al carácter más o menos global de estos esfuerzos críticos, oponemos aquí una sugerencia no tan globalizadora. Nuestro objetivo, como hemos tratado de puntualizar en todo momento, se orienta a la revisión de nuestra poesía social desde la clave interpretativa que facilita la poética de Walt Whitman. Del inagotable filón de propuestas que surgen desde la poesía social, nos ocuparemos tan sólo de aquellos aspectos que entroncan con la historia del efecto de la obra de Whitman en nuestro país. Siguiendo el esquema que hemos intentado aplicar en los apartados anteriores, distinguiremos entre la **recepción reproductiva**, que se puede rastrear en la crítica en publicaciones especializadas, y la **recepción productiva**, que recoge y reconcretiza la obra en cuestión en un periodo determinado de tiempo.

Ni que decir tiene, por tanto, que poco nos interesa en este caso apelar al estudio de los avatares biográficos de las promociones de posguerra, avatares que quedan fuera de nuestro

interés primordial. Así pues, a las diferencias entre ambas generaciones poco o nada tenemos que añadir, si no es lo que concierne de forma estricta a la diversa manifestación de unas constantes poéticas y formales de derivación whitmaniana. Como veremos a continuación, la primera promoción, la de Celaya, Otero o Hierro, explota con más escrupulosa sistematicidad los resortes expresivos de la poética social, su marcada inclinación profética, mesiánica, su arrebatada oralidad; la segunda, más sosegada, deriva hacia modos más estéticos y más preocupados por el hombre desde la profundidad de un nuevo intimismo. Es fácil adivinar, por tanto, que será la primera promoción poética la que asimile el tono más exacerbadamente whitmaniano. Ahora bien, como ya en su día apuntó Félix Grande, "la diversidad misma que origina el concepto "influencia" no autoriza un planteamiento homogéneo".⁸⁵

Queremos reivindicar, por último, la presencia incuestionable de Walt Whitman entre los referentes inmediatos de nuestra posguerra. Junto a Machado, Unamuno, César Vallejo o Pablo Neruda, se sitúa, como una sombra gigante, el legado poético de Whitman, que viene a actuar como una auténtica terapia formal y expresiva entre los autores de la posguerra.

9.3.1 Un estadio inexcusable: León Felipe.

9.3.1.1 León Felipe. Hacia la concreción final del paradigma whitmaniano en España.

⁸⁵ GRANDE, F., Apuntes..., Op.cit. p.45.

Antes de detallar la recepción de Walt Whitman entre los poetas de la posguerra española es necesario repasar la obra de un personaje inclasificable en los esquemas de nuestro panorama: se trata de la controvertida figura de León Felipe. El poeta zamorano, de agitada trayectoria biográfica, no admite la inclusión en ninguno de los grupos poéticos de la preguerra -a pesar de que su producción se inició efectivamente antes de la guerra civil- pero tampoco encaja en los esquemas de las promociones posteriores. Algo tuvo que influir, sin duda, en este especial status el hecho de haber vivido gran parte de su vida literariamente activa fuera de España, lo que le permitió desarrollar una vena lírica personalísima, alejada de arrebatos dirigidos por modas o por tendencias impuestas.

La crítica, al analizar la obra de León Felipe, se ha referido siempre al tono bíblico-profético que rezuma la misma, y a la impagable deuda que guarda con uno de sus poetas favoritos, Walt Whitman.⁸⁶ En efecto, la labor desempeñada por León Felipe a la hora de introducir la obra de Whitman en España resulta impagable. Recordemos lo planteado en este estudio al analizar la figura de Federico García Lorca: Lorca afirma haber conocido a Whitman gracias a la traducción de sus poesías que le ofreció León Felipe al poco de la llegada del poeta granadino a la ciudad de Nueva York. El efecto que Walt Whit-

⁸⁶ Este asunto de la deuda con los modos proféticos ha sido magníficamente abordado por J.A. ASCUNCE en "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo", Letras de Deusto, nº30 (1984), pp.49-66. Por lo que a lo específico whitmaniano respecta, conviene consultar el artículo ya antiguo de William LITTLE, "Los motivos de Dios y la profecía en la poesía de León Felipe", Journal of Interdisciplinary Studies. Twentieth Century, nº7 (1979), pp.187-205.

man produjo en León Felipe tan sólo se puede calificar de "fulminante"; hasta tal punto se vio arrastrado por el arrebató cósmico, totalizador, del bardo norteamericano, que llegó a ofrecer una controvertida traducción de su obra, a caballo entre lo literal y la recreación personal al hilo de sus poemas.¹⁷ Quizá sea en este sentido su libro de poemas Ganarás la luz el más interesante por lo que a la relación con Whitman concierne. Hay que tener en cuenta que esta obra corresponde al año 1943 y fue precisamente en 1941 cuando L. Felipe publicó la polémica traducción de Song of Myself, que rozó en más de una ocasión la libre adaptación y la recreación propia del texto original. Cabe suponer, por tanto, que la presencia de Whitman estaba sólidamente instalada en la mente de nuestro poeta durante la composición de Ganarás..., como el mismo León Felipe dejó muy claro en diversas ocasiones.¹⁸ Así, al hablar de su especial afición por Whitman, manifiesta lo siguiente:

"Los cantos 44 y 45 de Song of Myself están contenidos ya en el capítulo VIII de los proverbios. Yo no sé si Whitman lo sabía. Los scholars dirán si es una paráfrasis [...] Yo he entrado en la traducción de estos dos cantos con tanta libertad, que ahora mismo, al volver a leerlos, ya no sé si son de la Biblia, de Whitman o míos".¹⁹

¹⁷ Por incidir en una problemática específica de la traductología, no vamos a entrar a analizar las características estilísticas de la traducción de Felipe ni su desviación de la obra original. Se trata de un estudio interesantísimo que queda abierto a trabajos posteriores.

¹⁸ En este estudio manejaremos la versión de Ganarás la luz publicada por Cátedra (Madrid, 1982), con prólogo de José Paulino. Insistimos en que no estudiaremos la producción posterior de León Felipe, la cual queda al margen de los límites cronológicos de este trabajo y es susceptible de ser objeto de un análisis detallado más adelante.

¹⁹ FELIPE, L., Ganarás la luz. Cátedra, Madrid, 1982, p.119.

Poco antes León Felipe se muestra igualmente rotundo cuando afirma:

"¿Y si yo me llamase Walt Whitman? A este viejo poeta americano de la Democracia le he justificado yo, le he prologado, le he traducido, le he falsificado y le he contradicho. Sí, le he contradicho ¿y qué? ¿No se ha contradicho él también?"⁹⁰

León Felipe plantea por tanto a priori una vinculación muy específica con la obra de Whitman. No hay que perder de vista, además, que durante su periodo de docencia en Estados Unidos nuestro poeta tuvo acceso a las obras completas de Whitman, no publicadas aún en España -donde el conocimiento de la obra del americano se limitaría por aquellas fechas al libro Song of Myself-. Si pensamos en la recepción de Whitman en España como en un todo orgánico, el papel de León Felipe cobra aún mayor relevancia. A lo largo de este estudio hemos insistido de forma más o menos sistemática en la diferencia fundamental que separa a nuestros poetas de Whitman: mientras que éste se muestra eufórico, arrebatado por un gozo cósmico incontenible, pletórico de fe en la fuerza de su joven nación y en las posibilidades de la democracia que América exporta, los poetas españoles hablan desde el dolor, desde la impotencia, desde el desengaño, la fatiga y el hastío, apenas pueden sostener una frágil esperanza en un futuro más favorable. Si tenemos en cuenta además que, salvo la excepción que constituyen la lectura de Whitman por parte de Unamuno y su recepción desde el movimiento futurista -poco relevante en España, que permaneció ajena a los rutilantes escarceos con la modernidad tecnológica-, Whitman ha sido leído en nuestro país desde el

⁹⁰ Ibidem, p.118.

compromiso, desde las premisas de un arte rehumanizado, es necesario apelar al momento en que se produce la inflexión definitiva desde la vanguardia a la lectura comprometida. Es precisamente en este punto donde la figura de León Felipe actúa como una auténtica bisagra entre los dos ámbitos poéticos, entre el tono triunfador del norteamericano y la contención dolorida de los españoles. León Felipe habla desde la vivencia del desgarramiento cainita, y su desgarramiento es el mismo que encontramos en los poetas sociales de posguerra. Presenta por consiguiente a un Whitman muy personal, arrimado a las necesidades de la poesía española, una vez despojado de los excesos optimistas. Su poema "Walt Whitman" es toda una declaración de principios respecto al poeta de Manhattan:

"quiero presentaros a este poeta de cabaña
sin puerta frente al camino abierto,
a este poeta de halo, de cayado y de mochila;
ahora...
cuando reculan frente al odio el amor y la fe
quiero yo presentaros con verbo castellano, y en mi
vieja manera de decir,
a este poeta de la fe y de la rebeldía.
Aquí está ¡Miradlo!
Se llama Walt".⁹¹

En "Dios le llama Walt" desarrolla en cierto modo la faceta más adámica del propio Whitman al hacerlo presente en el poema a base de darle nombre o, mejor aún, de agotarlo gracias a la repetición del mismo. En este poema incluye cuatro versos de Whitman integrados estructuralmente en el mismo:

"Su nombre telúrico y adámico es Walt.
Walt, Walt, Walt...
le dice el gavilán,
la tempestad,
y las olas del mar entre las olas de la playa...

⁹¹ FELIPE, L., Obra poética escogida, Espasa Calpe, Madrid, 1977, p.174.

Llamadle Walt vosotros también.
Yo le llamo Walt...
Dios le llama Walt".⁹²

León Felipe es consciente de la profunda diferencia que se abre entre el poeta norteamericano y él: se hace eco del abandono de la alegría y el optimismo que pone en evidencia su producción frente a las efusiones febriles de Whitman: España vive momentos de llanto antes que de risa y el poeta no puede ocultar su dolor:

"La luz está más lejos de lo que contaban los
astrónomos,
y la dicha más honda de lo que cantabas tú, Walt
Whitman.
¡Oh, Walt Whitman! Tu palabra happiness la ha borrado
mi llanto".⁹³

En la misma línea de desencanto se muestra al parafrasear estos versos en "¿Y si me llamase Prometeo?":

"Si yo no puedo ser la justificación, la prolongación y la corrección de Whitman (he aquí una corrección: ¡Oh, Walt Whitman! Tu palabra happiness la ha borrado mi llanto), la Poesía, toda la Poesía del mundo no es más que una canción paralítica".⁹⁴

Junto a esta puntualización en el cambio de tono que León Felipe advierte en su tono respecto al de Walt Whitman, destaca asimismo su sólido y profundo conocimiento de las claves poetológicas básicas de la inmensa obra del norteamericano. De sus versos parece lícito deducir que L. Felipe es conocedor de la totalidad de la producción poética de Whitman, de la evolución interna de la misma:

"El Canto a mí mismo es el momento más luminoso de Walt y en él están contenidos su doctrina y su mensaje.

⁹² Ibidem, p.175.

⁹³ FELIPE, L., Ganarás la luz, Op.cit., p.135.

⁹⁴ Ibidem, p.157.

Tal vez el tono elegíaco se desarrolle mejor después
 en las canciones a la muerte de Lincoln;
 acaso el grito lírico más limpio sea "Out of the
 cradle endlessly rocking",
 y la llamada mística está más alta y más clara en la
 canción de El camino abierto.
 Es una sinfonía donde no falta ningún instrumento,
 ninguna voz,
 ningún paisaje".⁹⁵

No se le ocultan a León Felipe las principales adquisiciones de Whitman en el seno de la poesía del momento. La conjunción inseparable del arte y la vida, la inclusión de ésta en el poema hasta convertirse en auténtica biografía artística o poemática es adoptada fielmente por nuestro poeta, que viene a cifrar la evolución de la vida en el canto de la misma. Así lo expone en el poema "No hay biografía":

"¿Se me ha olvidado alguna cosa?
 - La biografía.
 ¿La biografía de quién?
 - La biografía de Whitman.
 Walt no tiene biografía.
 - ¿El gran vitalista no tiene biografía?
 No, no tiene biografía. Ni autobiografía tampoco.
 Su verdad y su vida no están en su prosa, están en
 su canción.
 El Canto a mí mismo es su verdadera autobiografía
 (y la tuya también, o no es absolutamente
 nada)".⁹⁶

Resulta muy significativo que el primer libro de los ocho (y un epílogo) que forman Ganarás la luz se titule precisamente "Algunas señas autobiográficas". Así pues, poemas como "Biografía, poesía y destino" o "Quisiera decir cómo me llamo", constituyen verdaderas declaraciones de principios en las que el poeta desvela que va a hablar de sí mismo, a construir su biografía a través del poema o, lo que es más, que su vida

⁹⁵ Ibidem, p.176.

⁹⁶ Ibidem, p.177.

y su obra configuran un todo, un conjunto donde las partes se confunden, donde los términos son indivisibles. Las resonancias whitmanianas son más que evidentes: León Felipe abraza el canto desde el yo (canto que con frecuencia él transforma en grito) al mismo tiempo que hace de la actividad poética fundamento y explicación de su propia vida. De igual modo Whitman construyó un sólido e inacabable canto a sí mismo:

"I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to
you".⁹⁷

León Felipe abre así el libro "Los lagartos" de Ganarás la luz:

"Puedo explicar mi vida con mis versos. Puedo sacar mi biografía de mis poemas. Así lo estoy haciendo. Siento que mi carne está demasiado presente aún en la aventura poética. Con lo cual los estetas y los puristas podrán exaltarme como español y despreciarme como poeta [...] Esto es una biografía poemática o también una poesía biográfica. Nunca he intentado otra cosa".⁹⁸

En Song of Myself despliega Whitman una loa apasionada a su propia vida, fuente de inspiración poética:

"Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and
breeding".⁹⁹

Este binomio arte/vida es precisamente uno de los aspectos más interesantes de la poesía española del periodo que nos ocupa. En la gestación del compromiso literario español se apunta en todo momento a la necesidad de extraer la poesía de

⁹⁷ WHITMAN, W., Leaves of Grass, Norton Edition, 1973, p.28.

⁹⁸ FELIPE, L., Ganarás...., Op.Cit., p.179.

⁹⁹ WHITMAN, W., Op.cit., p.52.

los elevados ámbitos que habita y de reconducirla hacia las esferas del hombre, de un hombre histórico acuciado y acosado por problemas sociales y políticos. Es asimismo en esta dualidad arte/vida donde descansa el núcleo germinal de la poesía social: los poetas sociales reclaman un arte del hombre por y para el hombre. El poeta es hombre y profeta, labor que asume por necesidad imperiosa e irrenunciable, y que se halla acompañada por el dolor y la tentación constante de renuncia. En palabras de J.A. Ascunce, "nace la conciencia poética sobre la necesidad imperiosa de hermandad, ya que todos los hombres se hallan conformados por una misma e idéntica realidad".¹⁰⁰ En la poesía de León Felipe todo gira en torno a la realidad del hombre:

"Hombres
sobre hombros
de otros hombres;
Hombres
con hombros
para otros hombres;
Hombros,
Hombres,
Hombros...
Torres.
Un día ya no habrá estrellas lejanas
ni perdidos horizontes".¹⁰¹

El hombre en su dimensión más humana, menos divina, es el que adopta el estatuto del héroe mítico, el objeto único y primario de la poesía de L. Felipe:

"El hombre heroico es lo que cuenta.
El hombre ahí,
desnudo bajo la noche y frente al misterio,
con su tragedia auestas,
con su verdadera tragedia...

¹⁰⁰ ASCUNCE, J.A., "El personaje poético...", Art.Cit., p.54.

¹⁰¹ FELIPE, L., Obra poética escogida, Op.Cit., p.66.

la que surge, la que se alza cuando
preguntamos, cuando
gritamos en el viento:
¿Quién soy yo?".¹⁰²

La reivindicación del hombre sencillo, la admiración por su cotidianeidad es constante en Whitman; frente a las futuras concreciones pesimistas, doloridas o desgarradas, muestra el poeta de Manhattan, sin embargo, un panteísmo rotundo que legitima y hace imprescindible su presencia en el mundo:

"I am of old and young, of the foolish as much as the
wise,
Regardless of others, ever regardful of others,
Maternal as well as paternal, a child as well as a
man".¹⁰³

Ni que decir tiene que el tono humanizado de León Felipe enlaza directamente con las reivindicaciones de la poesía social de la posguerra, cuyo afán prioritario es asentar con rotundidad y plenos poderes al hombre de la calle, a la problemática del país representada en sus individuos, dentro del poema. Nos encontramos así ante una estructura típicamente antiépica, el héroe es un hombre normal, vulgar incluso, y el poeta no duda en establecer complicidades con él. El vínculo principal es el sentimiento de solidaridad entre los individuos, ya que sólo en la postura transparente del poeta a favor de sus iguales descansa la promesa de un futuro mejor. En la poesía de nuestra posguerra y en León Felipe como antecedente, la poesía debe estar al servicio del hombre y no al revés; aparecerán en los poemas de Felipe prostitutas, sepultureros, cirujanos, borrachos, locos, amigos, payasos, sodomitas, pres-

¹⁰² IDEM, Ganarás...., Op.Cit., pp.172-173.

¹⁰³ WHITMAN, W., Op.cit., p.44.

tidigitadores... seres plenos gracias a la voz del poeta (un notable ejemplo de ello lo da el poema "¿Y no vale este llanto?",¹⁰⁴ que no reproducimos aquí debido a su larga extensión) del mismo modo que en los catálogos interminables de Whitman cobraban entidad propia todos los estamentos de la sociedad americana:

"The jour printer with grey head and gaunt jaws [...]
The quadroon girl is sold at the auction-stand [...]
The machinist rolls up his sleeves, the policeman
travels his beat,
the gate-keeper marks who pass".¹⁰⁵

9.3.1.2 Consagración del tono bíblico-profético en la poesía española.

El poeta conjuga para Felipe una dimensión humana con una dimensión profética; la relación del poeta con los demás hombres se establece gracias a esta repartición bimembre de los roles sociales: él se erige en conductor -forzoso- de la comunidad a la que pertenece. Es en la canalización expresiva de la función profética donde cobra sentido la adopción del **SALMO** como nuevo modo de expresión poética. Whitman nunca ocultó que se había inspirado en la Biblia a la hora de componer Leaves of Grass:

"All the poems of Orientalism, with the Old and New Testaments at the centre, tend to deep and wide, (I don't know but the deepest and widest) psychological development -with little, or nothing at all, of the mere aesthetic, the principal verse requirement of our day [...] No true bard will ever contravene the Bible [...] To me, that is the living and definite

¹⁰⁴ IDEM, Obra poética escogida, Op.cit., p.104.

¹⁰⁵ WHITMAN, W., Op.cit., p.42.

element -principle of the work, evolving everything else".¹⁰⁶

Las concomitancias observables entre este texto y las declaraciones de León Felipe en el fragmento que titula "¿Qué es la Biblia?" son una prueba fehaciente de la comunión poética de ambos:

"El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra, porque ¿qué es la Biblia más que una Gran Antología Poética hecha por el Viento donde todo poeta legítimo se encuentra? Comentar aquí, para este poeta, no es más que recordar, refrescar, ablandar, vivificar, poner de pie otra vez el verso suyo antiguo que momificaron los escribas".¹⁰⁷

Cuando el poeta de Zamora reivindica el salmo va más allá que con la simple adhesión a la recuperación de la Biblia como libro de la Palabra original: con la adopción del salmo el poeta queda estrechamente vinculado a una tarea profética strictu sensu, de tal manera que el binomio poeta/poesía se transforma en el de profeta/salmo:

"La poesía es lo que se salva siempre de todas las liturgias. (El salmo transformado y hecho copla en España, es la sola reliquia poética y viviente del rito judaico y católico). Por eso la España que se llevó la canción cree que la religión de mañana será la Poesía viva y libre, y con una dimensión nueva".¹⁰⁸

A esta interesantísima vinculación de poesía y religión, en una línea indiscutiblemente whitmaniana, como veremos más adelante, sigue el planteamiento explícito de la conciencia del poeta que ha recuperado por fin en el salmo un vehículo

¹⁰⁶ KAPLAN, J.(ed.), Walt Whitman. Poetry and Prose, The Library of America, 1982, pp.1139-1142.

¹⁰⁷ FELIPE, L., Ganarás la luz. Op.cit., p.120.

¹⁰⁸ Ibidem, p.112.

expresivo eficaz arrebatado en su día por los sacerdotes:

"El salmo mío... ¡del poeta! El salmo es una
joya que les dimos en prenda los poetas a los
sacerdotes.
¡Fue un préstamo!
Y ahora me lo llevo [...]
El poeta lo rescata... se lo lleva, porque el salmo
es del poeta... ¡Mío!... ¡El salmo es mío!..."¹⁰⁹

Si los poetas recuperan algo que les era propio es porque están dispuestos a asumir un nuevo rol en el seno de la sociedad. Los poetas son los nuevos sacerdotes y su poesía, su labor poética, encaja dentro de los marcos de la nueva religión. Nos encontramos así con los sacerdotes del futuro a que se refería Whitman cuando hablaba, con un entusiasmo incontenible, de su concepción del poeta y de la poesía en relación con la proyección social de éstos:

"There will be no more priests. Their work is done
[...] A superior breed shall take their place... the
gangs of kosmos and prophets en masse shall take
their place. A new order shall arise and they shall
be the priests of man, and every man shall be his
own priest".¹¹⁰

Las predicciones de Whitman parecen cumplirse en la concreción de la obra poética de León Felipe. El afán por recuperar el salmo bíblico con la intención de explotar al máximo sus propiedades comunicativas da buena prueba de ello. La diferencia entre Whitman y León Felipe radica, como ya hemos apuntado al perfilar otras cuestiones, en la diversa perspectiva que adoptan: Whitman encarna la cara positiva del hombre, la fe ilimitada en las posibilidades del individuo, en su capacidad por producir un nuevo estadio de la civilización y de

¹⁰⁹ Ibidem. p.114.

¹¹⁰ KAPLAN, J., Op.cit. pp. 24-25.

la cultura. Así, en los bardos del futuro se halla la más pura conciencia poética de esta nueva cultura, de una cultura que asegura la felicidad y la igualdad de los hombres. León Felipe parte de la circunstancia cruda de la guerra civil, última etapa de un largo, prácticamente secular, proceso degenerativo de la sociedad, la economía y la política españolas. El salmo será para él el vehículo ideal del dolor, de la rabia, de la impotencia ante las ciclópeas dimensiones de la tragedia. Su descarada imprecación a Dios desde la privilegiada plataforma que le confiere su condición de bardo le permitirá, por otro lado, establecer los términos de una dialéctica un tanto agresiva, cuando menos violenta, con la divinidad. León Felipe se sitúa así en el lado opuesto a Whitman, al rozar con su retórica imprecatoria los límites del apocalipsis. El poeta americano se preocupó de la génesis, del estallido de la esperanza en un futuro óptimo; León Felipe asiste, entre la desolación y la ira, a la desintegración de los débiles ideales que sostenía la esperanza en España, el estallido será bélico, no genésico.

Respecto a la proyección en la posguerra de estas obsesiones leonfelipianas, podemos decir desde ahora que nuestros poetas de las generaciones inmediatas al conflicto bélico no asumen el tono apocalíptico de su predecesor, y es que el tono profético es asimismo más tibio que en León Felipe. La inflexión diferenciadora radica, como en su día apuntó Julio López, en que "nuestro autor procuró que su compromiso político afectase a su literatura: que la justificase de una manera directa; su experiencia (distinta, por lo demás, por superior, a la

de los poetas sociales) "desliteraturiza" su poesía, que ya no pasará a importarle más sino en tanto que "pregón", "profecía", "salmo"...¹¹¹

La posguerra, a pesar de que dio en casos aislados en posturas muy leonfelipianas, esto es, muy inclinadas al grito y la efusión sentimental, procuró controlar más férreamente la contaminación excesiva del arte por la vida -aunque nunca negó la necesidad de proceder a través de la contaminación vital- y consiguió de esta manera un tono literario más sostenido y un compromiso vital más morigerado.

Volviendo a la cuestión planteada más arriba acerca de la mezcla del arte y la vida, resulta evidente que Whitman y León Felipe coinciden en la dedicación exclusiva de su poesía al hombre de la calle, responden ambos a una serie de reivindicaciones éticas comunes, pero si atendemos a la figura del poeta-profeta que presentan en sus poemas, la situación cambia de manera sustancial. Es aquí donde nuestro poeta fuerza el giro hacia el pesimismo existencial, hacia el rechazo de la labor profético-mesiánica como una carga demasiado pesada para poder ser asumida con dignidad. En contraposición a la poesía voluntaria de Whitman, a su hacer-poesía-porque-quiere, León Felipe inaugura la saga de poetas que componen desde el dolor y para el dolor. La tarea poética es un agónico debatirse entre su obligación y las limitaciones que le impone su naturaleza humana. Queda descartada de forma definitiva, rotunda, la superioridad espiritual del poeta, el cual no sólo es uno más,

¹¹¹ LOPEZ, J., "León Felipe: El nuevo apocalipsis", Insula, nº452-453 (1984), p.7 (nº extraordinario dedicado a León Felipe).

sino que se ve afectado por lo mismos avatares que sus hermanos los hombres. El rechazo de esta tarea poética es una tentación constante:

"Yo no soy nadie:
 un hombre con un grito de estopa en la garganta
 y una gota de asfalto en la retina.
 Yo no soy nadie. ¡Dejadme dormir!
 Pero a veces oigo un viento de tormenta que me
grita:
 "Levántate ya, ve a Nínive, ciudad grande, y
pregona contra
 ella".
 No hago caso, huyo por el mar y me tumbo en el
rincón
 más oscuro de la nave
 hasta que el Viento terco que me sigue,
 vuelve a gritarme otra vez:
 "¿Qué haces ahí, dormilón? Levántate".¹¹²

A diferencia de Whitman nuestro poeta se siente incapaz de afrontar la labor asignada, desfallece ante la imposibilidad de acabar con la maldición secular que se abate sobre su país, de acabar con su proceso autodestructivo; el poeta no puede dejar su labor, sin embargo, porque ésta es su único destino. Nos encontramos así ante ese **hablar-por-no-poder-callar** que arrastra a la escritura a los poetas sociales:

"He llegado al final...
 ¿Quién me ha traído hasta aquí...
 y por qué me han traído hasta aquí?
 Yo no quería cantar...
 Y ahora parece que éste sea sólo mi destino:
 Cantar, rezar, gritar, llorar, blasfemar..."¹¹³
 ("Ex libris")

La angustia del poeta le obliga a debatirse siempre entre resistir o abandonar, entre aceptar las condiciones impuestas por la labor poética o rechazarla para siempre:

"No disputaré ya más con los canónigos ni los cate-

¹¹² FELIPE, L., Ganarás..., Op.cit., p.106.

¹¹³ Ibidem, p.170.

dráticos. Me quedo aquí en la calle. Y que no se escriba ya mi nombre en la lista de los poetas y de los salmistas: ni bajo la vieja y clásica definición ni en el registro lírico de los buzos y de los alpinistas modernos. Yo no soy el poeta".¹¹⁴

Otras veces advierte del pobre resultado de sus ingentes esfuerzos; sus palabras, en este caso, carecen de valor, son inútiles, vienen de la nada y van a la nada:

"Así han salido mis versos... desgarrándome, con
ansiedad y con dolor...
Nada son, sin embargo, bien lo sé... Balbuceos...
lenguaje infantil y primario...
¿Cuándo comenzaré a hablar?
¿Cuántos siglos tendrán que transcurrir todavía
para que pueda pronunciar las palabras esenciales
cargadas de conocimiento, de amor, de Luz...?"¹¹⁵

En "Segundo nacimiento (Heroísmo)" el poeta no duda, sin embargo, en asumir su labor profética y, como veíamos al analizar Poeta en Nueva York, el poeta-profeta se convierte en transmisor de la llama de la esperanza al servicio del resto de la comunidad:

"No habrá dolor de hambre.
Aquel mendigo chino
ya no estará a la puerta del hotel
golpeando allí por una rebanada de pan
[...]
No habrá gritos de estopa.
Todas las lenguas en un salmo único:
abridme las puertas de justicia
[...]
Se cambiarán de sitio nuestras llagas,
nos dolerá otra carne...
y de sierras más frías brotará nuestro llanto.
[...]
Entonces me iré.
Será el tiempo del vuelo y de la huida,
de abrir con la quilla, con la almendra de la razón
desesperada, ciega, y rota".¹¹⁶

¹¹⁴ Ibidem, p.139.

¹¹⁵ Ibidem, p.166.

¹¹⁶ Ibidem, pp.71-73.

Es en esta serie de arrebatos proféticos donde el poeta introduce una técnica dialogante, referida a un "tú" rotundo dentro del poema. Ascunce ya comentó en su día la importancia del "tú-personaje poético" en el conjunto de la poesía de León Felipe y en la de la poesía social contemplada en su totalidad, "al configurarse en destinatario explícito del diálogo poético".¹¹⁷ La tendencia a incluir un "tú" explícito en el poema es también bastante frecuente en Walt Whitman, pero el poeta norteamericano no aplica ese tú al hombre sino que su afán cósmico le lleva a personalizar la naturaleza o su propia alma; con ellas establece una relación compleja y riquísima, cuajada de matices y cercana siempre a profundos planteamientos panteístas.¹¹⁸ Es aquí donde la perspectiva que adopta León Felipe muestra un cambio respecto a la de Whitman: el ego exagerado del poeta de Manhattan aparece rebajado en un yo que entra en diálogo intenso con el tú, con el hombre, no hay concesiones a la irrupción de la naturaleza, del paisaje, sea natural o urbano, si no es en referencia exclusiva al hombre, a su proceso histórico en un proyecto común. El poeta zamorano reconduce así el mensaje de Whitman a las exigencias de la poesía del conflictivo momento social-político español, consagrando la poética de Walt Whitman al servicio de una concepción rehumanizada del arte y la literatura.

L. Felipe lleva a su máxima expresión la derivación profética del bardo norteamericano. Podría decirse que enriquece

¹¹⁷ ASCUNCE, J.A., Art.cit., p.53.

¹¹⁸ William Little en el artículo que hemos mencionado más arriba comenta la diferente actitud de L.Felipe en este sentido, ya que nuestro poeta rechaza el panteísmo (p.189).

el mensaje de Whitman con las claves precisas que exige la coyuntura histórica española. Encontramos en su poesía el germen de la poesía del dolor, de la poesía del grito:

"Habrá dolor de entrañas fecundadas
por llamadas invisibles.
Habrá dolor de ojos azotados
por látigos de luces
[...]
Y alguien dir :
El alma necesita un buen albergue,
talaremos los cubiles y las chozas,
y que no edifiquen el pus ni la lascivia".¹¹⁹

Es precisamente en Ganarás la luz donde el poeta desarrolla toda una apología del grito: los españoles gritan, pero lo hacen avalados por sólidas razones históricas. De esta forma, el tercer gran grito que se oyó entre nosotros no fue otro que el del 18 de julio de 1936; en este aullido no faltó la voz del propio poeta, unido al coro sufriente de la España republicana:

"El otro grito es más reciente. Yo estuve en el coro. Aún tengo la voz parda de la ronquera. Fue el que dimos sobre la colina de Madrid, el año 1936, para prevenir a la majada, para soliviantar a los cabreros, para despertar al mundo:  Eh!  Qu  viene el lobo!  Qu  viene el lobo!..."¹²⁰

Las resonancias bíblicas no faltan tampoco en esta reivindicación del grito como única forma posible de canalizar el peso de la desgracia que se cierne sobre la patria: el poeta es más pastor que rebaño y no duda en proteger a éste de la inminente amenaza. El grito cumple además, dentro del corpus total de la poética leonfelipiana, una labor esencial como elemento liberador de la poesía:

¹¹⁹ FELIPE, L., Ganarás..., Op.Cit., p.72.

¹²⁰ Ibidem, p.109.

"La Poesía está escondida en la sombra.
 ¿Quién la quiere esconder más todavía?
 ¿No hay bastantes cerrojos?
 No son cerrojos,
 ni puertas clavadas,
 ni paredes de musgo,
 ni ventanas herméticas
 lo que necesita la palabra del hombre...
 sino escalas,
 escalas y hogueras
 y piquetas y gritos... ¡gritos!
 El poema es un grito en la sombra como el
 salmo".¹²¹

Prepara asimismo el caldo de la expresión del desgarramiento cainita, la ruptura traumática en dos Españas, núcleo y consecuencia del estallido bélico. Los poetas de la posguerra, divididos igualmente en bandos irreconciliables, separados por el gusto amargo de la derrota, desarrollarán hasta el infinito el tópico bíblico y la imprecación a Dios, como hace León Felipe en este poema:

"Aquí no hay más que átomos,
 átomos que se muerden.
 España,
 en esta casa tuya no hay bandos.
 Aquí no hay más que polvo,
 polvo y un hacha antigua,
 indestructible y destructora,
 que se volvió y se vuelve
 contra tu misma carne
 cuando te cercan los raposos.
 [...]
 Tu enemigo es tu sangre
 y el barro de tu choza".¹²²

En la caracterización del yo poético dentro del poema León Felipe introduce una variedad muy interesante en relación con la derivación profética de su poesía y con el papel que el poeta debe desempeñar en el seno de la lucha cainita: encontramos en Ganarás la luz una tendencia rotunda hacia la cris-

¹²¹ Ibidem, p.123.

¹²² Ibidem, p.85.

tificación de la primera persona del poema, del yo monologante o dialogante. León Felipe va en este sentido más lejos que Walt Whitman al hacer de su cuerpo un elemento sacrificable en favor de la humanidad. Encarna así la figura plena del profeta bíblico, al que le importa más compartir la dureza del camino que disfrutar de la dicha final, de la Tierra Prometida. El poeta es ahora, más que nunca, un mero instrumento, un punto de apoyo para aliviar el sufrimiento desgarrado de sus hermanas:

"Luego entraré en el horno... en el infierno.
Del fuego saldré ya hecho pan blanco
y habrá pan para todos.
Podréis partir y repartir mi cuerpo en miles y
millones de pedazos,
podréis hacer entonces con el hombre
una hostia blanquísima... el pan ázimo
donde el Cristo se albergue".¹²³

La muerte necesaria del poeta se contempla como una parte incuestionable del proceso liberador, del proceso constructor del país y de la regeneración de su nuevo espíritu:

"Para crear la hispanidad hay que morir porque sobra
el cuerpo.
Murió el héroe y morirá su pueblo,
murió el Cristo y morirá la tribu toda: que el Cristo
redentor será ahora un grupo entero
de hombre crucificados, que al tercer día ha de
resucitar
de entre los muertos...
Hispanidad será este espíritu que saldrá de la sangre y
de la tumba de España... para escribir
un Evangelio nuevo".¹²⁴

En Whitman encontramos a un poeta que ve, a un ser capacitado para trascender los datos empíricos proporcionados por la realidad física, capaz por tanto de conducir a los hombres

¹²³ Ibidem. p.150.

¹²⁴ Ibidem. p.199.

fracaso y la amargura ante la imposibilidad de cambiar el rumbo del destino. El poeta de Tábara procede siempre por medio del arretrato autobiográfico, de ahí que el peso de los trágicos acontecimientos históricos se deje sentir sin pudor alguno a lo largo de su obra.

Todos los matices que hemos puesto de relieve hasta ahora dentro de la peculiar obra poética de León Felipe -el profetismo, la cristificación del poeta, la mezcla consciente de arte y vida, la adopción del tono apocalíptico...- conducen al establecimiento de unas constantes básicas en el concepto del poeta y de la poesía, de su naturaleza y funciones: el poeta, para León Felipe, es un individuo como los demás, sufriente y desgarrado, que no puede dejar, sin embargo, de escribir, que se debate, como hemos señalado en su momento, entre la eterna duda de seguir luchando o de abandonar su compromiso con el hombre. A pesar de la duda del poeta respecto a la utilidad de su labor, manifiesta siempre con rotundidad la solidez de su proximidad al hombre de la calle; su toma de postura no admite réplica:

"Pero el poeta prometeico no es un orador de mitin. Y no es urgente, no es necesario todavía extenderle un carnet. Nadie debe decir: este poeta es marxista, porque entonces la Poesía perdería elevación. El poeta prometeico está con vosotros ¿qué más queréis? Vuestra pequeña revolución económica y social de hoy cae, se defiende y se prolonga bajo la curva infinita de su vuelo".¹²⁷

Su vocación surge como respuesta a una voz -la voz del Viento- que no le permite descansar ni permanecer ajeno al devenir caótico de los acontecimientos externos. El poeta, un

¹²⁷ Ibidem, p.164.

hombre desnudo, se ve lanzado así a desempeñar una labor agotadora, extenuante, al borde siempre del fracaso, en un diálogo sangrante con ese Viento, un Viento tras el que se esconde una conflictiva naturaleza divina, a veces ingrata con el hombre. Así lleva hasta sus últimas consecuencias León Felipe su particular visión de la función religiosa del poeta, su peculiar dialéctica imprecatoria y malhumorada. En abierta oposición a la alegría polimórfica de Whitman, nuestro poeta se ve a sí mismo como un ser minúsculo, sometido a fuerzas que no puede controlar y a las que no se puede resistir. Comienza de esta forma un arriesgado descenso a los infiernos, evidente en los últimos poemas de Ganarás las luz:

"Porque mis pies están cansados,
 mis ojos ciegos,
 mi boca seca
 y mi cuerpo dócil y ligero,
 para entrar en el aire.
 Me voy porque ya no hay caminos para mí en el
 suelo.
 Salí del agua, he vivido en la sangre
 y ahora me espera el Viento
 para llevarme al sol...
 Salí del mar... y acabaré en el fuego".¹²⁸

Siguiendo la comparación con Whitman, hay que señalar asimismo que no encontramos en León Felipe rastro alguno del tono épico-lírico que infunde el poeta de Manhattan. La razón de este distanciamiento es la misma que justifica el abandono del optimismo whitmaniano: el profundo desencanto, el incontenible desgarramiento que vertebral el mundo interior de León Felipe está a años luz de la infinita fe en el hombre, en el triunfo de éste en su confrontamiento con la historia, que rezuma la producción lírica de Whitman. La POESIA para León Fe-

¹²⁸ Ibidem, p.268.

lipe es el ámbito en el que el hombre se contempla en estado puro, tal y como es, el ámbito en el que el individuo se construye también como ser histórico, en el que se mide con el mundo:

"Diré algo más de la Poesía. Diré que la Poesía es una ventana. La ventana. La única ventana de mi casa",¹²⁹

En la poesía yacen ocultos los caminos del conocimiento, casi siempre doloroso, de la naturaleza del ser humano:

"En su esencia ¿qué es la Poesía? Yo no sé lo que es la Poesía. Y no me importa ahora mucho definirla exactamente. Me basta con conocer los caminos para llegar a ella. Me basta con saber que hay un solo camino para llegar a ella: el camino del infierno".¹³⁰

("Pero ¿qué es la Poesía?")

Poesía y conocimiento forman un todo inseparable; el proceso poético es un proceso cognitivo para el que el poeta no pone límites. En este sentido, en el sentido de que todo es útil y todo tiene cabida en el poema -ese "contener multitudes", ese "abrazo cósmico" del mundo- enlaza directamente con el cosmicismo de Whitman, sin dar, por otra parte, en su panteísmo:

"Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata [...] Hoy más que nunca es la Poesía para mí fuego organizado, señal, llamada y llamarada de naufragio [...] La Poesía de esta hora, para ganar un lugar en las avanzadas del conocimiento, no ha de ser música ni medida, sino fuego".¹³¹

Si pensamos en León Felipe en relación a la poesía española de la posguerra, podríamos aventurar dos interpretaciones

¹²⁹ Ibidem, p.221.

¹³⁰ Ibidem, p.175.

¹³¹ Ibidem, p.175.

bien diferentes de la suerte seguida por su legado poético en las dos promociones poéticas que vamos a estudiar a continuación: no parece descabellado apuntar, a partir de la poética leonfelipiana, que su obra incide de forma diversa en la primera y segunda generación poéticas. El binomio *poesía/conocimiento* que León Felipe establece, su concepción de la actividad poética como una de las categorías más sutiles en la adquisición del conocimiento humano nos remite a la reivindicación de la poesía como conocimiento antes que como comunicación, que emprende la segunda promoción de posguerra, al mismo tiempo que apuestan por la recuperación y defensa de los valores artísticos de la poesía antes que de sus valores comunicativos o doctrinales.

Por otra parte, sin embargo, León Felipe vincula de forma indisoluble su vida y su poesía, escribe su biografía a través de sus poemas, en una línea sólida, coherente y muy perceptible. Asume su labor poética desde una perspectiva conscientemente profética -marcada siempre por una explícita admiración por Walt Whitman- y adelanta las cuestiones esenciales que ocuparán el ámbito lírico de la primera generación de la posguerra: mesianismo, obligación de hablar por no poder callar, tentación constante de renuncia, profetismo... Es en esta faceta donde nuestro poeta actúa propiamente como bisagra, como eje del nuevo paradigma de sentido de la obra de Whitman entre nosotros. Reconvierte la figura avasalladora del norteamericano, su optimismo inmaculado, el valor épico que en sus manos cobra la poesía, en un mensaje lanzado desde el dolor, desde la alienación, desde la ira, desde la impotencia. Sin la pro-

ducción poética de León Felipe sería casi imposible entender la monolítica concreción de Walt Whitman entre los poetas de la posguerra, y al decir monolítica nos referimos al hecho de que en España se contempló a Whitman como cantor de la democracia, de la fraternidad, de la necesidad de avanzar juntos a un futuro mejor para todos, como poeta entregado generosamente a sus hermanos, como individuo que no rehúye su compromiso con la historia. León Felipe descubre en Whitman un poeta vital, un poeta **total**, cuya totalidad adapta a las necesidades expresivas, éticas y casi terapéuticas de los poetas de la posguerra. Aligerado de su originaria carga nacionalista y limadas las asperezas de un panteísmo poético de escasas fortuna en la tradición literaria española, Walt Whitman está ya preparado para convertirse en un sólido referente para la configuración de los nuevos mundos poéticos.

9.3.2 Whitman en la recepción reproductiva.

Resulta interesantísimo proceder al análisis de lo que podría constituirse en recepción reproductiva de la obra y figura de Whitman en las revistas especializadas de la primera posguerra. De la avalancha periodística que florece en este periodo -cuyo estudio no vamos a abordar aquí-,¹³² nos referi-

¹³² Remitimos al ya clásico pero aún excelente estudio de Fanny RUBIO, Las revistas poéticas españolas (1939-1975) (Edic. Turner, Madrid, 1976), que recogió y analizó en el mismo todas las publicaciones, tanto oficiales como privadas, del panorama crítico literario español.

remos con brevedad a aquellas revistas que mantuvieron una relación más estrecha con lo que luego se dio en llamar "poesía social", "poesía de testimonio" o "poesía política". Si partimos de este primer criterio selectivo, la complejidad intrínseca del panorama se suaviza enormemente. De este modo, nuestro recorrido crítico apuntará a la revisión de Espadaña, Insula y Corcel. que concentraron en sus páginas los debates poéticos que más nos interesan en este trabajo. Y es que un primer acercamiento a la recepción de Whitman en las revistas de la época da prueba de un fenómeno curioso pero no por ello menos predecible: a pesar de que la posguerra es el momento en que el tono whitmaniano copa la expresión dolorida de los poetas españoles, son escasísimas las referencias al norteamericano desde los comentarios de la crítica. Todo ello apunta, en última instancia, a que la figura de Walt Whitman estaba ya para entonces sólidamente afianzada entre los referentes poéticos de este periodo, que la concreción de su mensaje había cuajado de forma definitiva y en una dirección muy específica: un humanismo solidario de nuevo cuño.

La revista que aglutina en torno a sí a las voces discordantes del clásico y garcilasista tono de la poesía de posguerra es, por derecho propio, la leonesa Espadaña.

Espadaña nació en 1944, fundada por el padre Antonio González de Lama, Eugenio García de Nora y Victoriano Crémer. Representó una actitud estética y ética muy diferente a la defendida desde Garcilaso. Hasta tal punto esto es así, que la declaración de principios de Lama en el primer número de la revista parte del rechazo de la servidumbre a la estética gar-

cilasista: "si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era", dice González de Lama. La disparidad de criterios entre sus promotores condujo sin embargo a una serie de contradicciones internas que dieron en la desaparición de la misma en 1951. Los avatares concretos de su corta biografía los desarrolla Fanny Rubio en la obra mencionada más arriba, obra a la que remitimos en aras de una información más detallada de estos aspectos de Espadaña, de importancia menor en nuestro estudio.¹³³

Desde la tribuna de Espadaña se fueron asentando los cimientos de una poesía disconforme, crítica, de una poesía ante todo rehumanizada, de una actitud poética que pasa irremediablemente por el compromiso vital, existencial, con el hermano sumido en el dolor. No es de extrañar, por consiguiente, que llegaran a consagrar un estilo tremendista, desaforado, que dieran con más frecuencia de la deseada en una "poesía del grito", marcada por la estridencia y la exageración doliente. Su preocupación constante fue acercar la poesía a la vida, concretar la vida en el poema. Las palabras del propio Lama son suficientemente explícitas:

"La verdadera realidad es el hombre, la vida del hombre. Todo lo demás nos es extraño, indiferente [...] La filosofía -y con ella toda la cultura- se ha humanizado. Y pone como centro de sus preocupaciones, de sus elucubraciones, al hombre mismo. No al hombre abstracto, al animal racional, sino a este hombre que vive y vibra, que ama y trabaja, que ríe y llora, que muere y que se angustia por la muerte".¹³⁴

La relevancia de Espadaña respecto a la poesía posterior

¹³³ RUBIO, F., Op.cit., pp.261-272.

¹³⁴ G. DE LAMA, A., Espadaña, nº2(1944), pp.28-29.

nunca será suficientemente recordada. La arriesgada empresa de Antonio G. de Lama, V. Crémer y Eugenio G^a de Nora marca un hito fundamental en la poesía de posguerra española, y allana los caminos de la expresión poética para los grupos venideros. La revista leonesa actuó además como puerta abierta a la renovación que aportaban los aires del exterior. Así, no faltaron espacios dedicados a Yeats, Cocteau, Tzara..., retomados siempre desde la onda propia de la revista. Es en este punto donde queremos abordar la cuestión que nos ocupa: ¿aparece Walt Whitman entre las filas de poetas y autores extranjeros recuperados desde las reivindicaciones ético-estéticas de Espadaña? Curiosamente, no, y decimos curiosamente porque Whitman encarna la conjunción arrebatada de la dualidad arte/vida tal y como la intuyeron los espadañistas; es también el poeta del hombre de la calle, del hombre compañero, del hombre al que los poetas de la revista leonesa querían referir la poesía. Sin embargo, en el repaso que hemos efectuado, hemos encontrado tan sólo tres menciones, de importancia menor, a la obra de Whitman. A saber:

- la primera aparece en el número 17, de 1945. En la sección habitual de "Crítica y notas" encontramos una reseña de la revista Pilar, editada en Zaragoza, en la que se incluye "un fragmento poético de Wat Whitman (sic), vertido al castellano por Concha Zardoya".¹³⁵

- la segunda mención corresponde al nº23 (1946) y es también una reseña dentro de la sección "Crítica y notas". Se trata esta vez de una referencia al nº7 de Insula, en el que se in-

¹³⁵ Espadaña, n.17 (1945), p. 384.

cluye un artículo "Wat (sic) Whitman y su obra", firmado por Concha Zardoya.¹³⁶

- la última alusión explícita a Walt Whitman es la que aparece en el número 34 (1948), dentro de la sección "Poesía y verdad". El nombre de Whitman se alinea junto a los de Peguy, Eliot o Keats, autores todos traducidos y presentados dentro de la colección "Adonais", a la que el autor agradece su perseverante labor por ensanchar el panorama poético español.¹³⁷

Antes de proceder a analizar los datos aportados por la revista España, queremos presentar los datos referidos a la recepción de Whitman en Insula.¹³⁸ Podría decirse que esta publicación representó el primer esfuerzo serio por mantenerse lo más imparcial posible dentro del espectro político. En el repaso detallado de Insula que hemos llevado a cabo, hemos encontrado tan sólo una referencia a Whitman. Se trata precisamente del artículo de Concha Zardoya al que hace alusión la revista España. "Walt Whitman y su obra",¹³⁹ artículo que, a su vez, no es otra cosa que un fragmento del libro de Zardoya Poesías Escogidas de Whitman, publicado por Aguilar, y al que ya nos hemos referido al hablar de las traducciones de Whitman al español.

En términos generales, resulta bastante evidente que nos

¹³⁶ España, nº23 (1946), p. 520.

¹³⁷ España, nº34 (1948), p.718.

¹³⁸ Insula nació en 1946 y continúa aún vigente. Su biografía es una de las más interesantes de la posguerra, pero no es este el momento de desarrollarla. Vid. F. RUBIO, Op.cit., pp.77-80.

¹³⁹ ZARDOYA, C., "Walt Whitman y su obra", Insula, nº7 (1945), p.5.

encontramos ante unas apariciones de la obra de Whitman de escaso valor crítico, muy poco atractivas si pensamos en su proyección de cara al público. El resultado de nuestro rastreo no deja de ser paradójico: ¿Cómo se puede sostener la presencia de Whitman como elemento axial en las claves poéticas de la posguerra española si las revistas más importantes del periodo, las que miden la temperatura de los acontecimientos literarios, llegan a obviar su relevancia entre nosotros? Dos son las posibles explicaciones que se nos ocurren: por una parte, se podría pensar que la práctica total ausencia de recepción reproductiva en torno a la obra de Whitman en la posguerra española, es una prueba del error en el que ha caído la crítica tradicional al consagrar "el tono whitmaniano" de nuestra lírica en esta etapa como un lugar común. Sería tan sencillo como sostener que la no aparición de Walt Whitman en una tribuna literaria de honor se corresponde con la ignorancia de nuestros poetas o con la falta real de interés por los presupuestos que defiende Whitman.

Consideramos, sin embargo, que una lectura detenida y profunda de los poetas más relevantes de nuestra posguerra, un replanteamiento integral de la gestación del compromiso en la poesía española del siglo XX, conduce irremediablemente al encuentro con la figura precedente y predecesora de Whitman, asentado a lo largo de diversos recodos del camino. Es necesario, por consiguiente, plantear unas consecuencias diferentes de los resultados extraídos a partir de Insula y Espadaña: nosotros consideramos que si Walt Whitman no aparece como una figura estelar entre los referentes de la poesía de posguerra

recogidos en las revistas especializadas del periodo, no es porque haya sido suplantado (que no lo ha sido), sino más bien porque su obra está ya asimilada, ha calado desde hace años, ha ido filtrando su influencia gota a gota en sucesivos y diversos periodos poéticos, a través de la obra de autores como Unamuno, como los futuristas europeos, como Federico García Lorca... El año 1919, año del centenario del nacimiento de Whitman, fue testigo de la repetida aparición del poeta norteamericano en las revistas más importantes y significativas del momento vanguardista, momento que hemos analizado en el capítulo correspondiente. Tras esa primera etapa de acercamiento definitivo, de adopción rotunda, de abrazo de ideales poéticos comunes, su figura está lo suficientemente asentada entre nosotros como para que no se estime necesario iniciar un nuevo redescubrimiento desde la perspectiva de la posguerra.

Hemos insistido en todo momento en el hecho de que Whitman cala en nuestro panorama poético en una clave muy concreta: excepto en casos aislados como el de Bastera, que cultivó un maquinismo bastante whitmaniano, los poetas españoles eluden la vertiente futurista de Whitman. No interesa tanto su canto a las excelencias de la vida moderna, al avance de la ciencia, cuanto su descubrimiento y consagración del hombre de la calle como objeto poético, su afán vitalista por aprehenderlo todo, por constituirse en ser multiforme y poliédrico. La posguerra, desde esta perspectiva, no contempla la necesidad de redescubrir a un Whitman específico, a "su" Whitman, porque el poeta norteamericano es, desde el principio, un poeta leído en clave de compromiso, de preocupación directa y a-

bierta por los hombres, a los que ve como hermanos y a los que debe referir su labor poética, a caballo siempre entre el profetismo y el mesianismo.

En esta línea rehumanizadora recupera asimismo a Whitman la revista Corcel, de Santander, en su número correspondiente a enero de 1946. García de la Concha señala cómo "en el número-almanaque, 10-12, de enero de 1946, [que] da a conocer en España textos inéditos de Whitman, Hölderlin, Supervielle, T. S. Eliot...".¹⁴⁰ Corcel, predecesora de Proel, había abierto una brecha en favor de una dialéctica rehumanizadora y comprometida. La aparición de Whitman entre sus páginas se sitúa, por tanto, en una línea muy definida, abiertamente inclinada hacia la recuperación, rescate y cultivo de la esfera de lo humano en el poema.

Así pues, tanto desde las revistas de mayor alcance y relevancia, como desde iniciativas minoritarias o particulares, el acercamiento a la figura de Whitman por parte de nuestros críticos y poetas en la posguerra se inclina acentuadamente del lado del compromiso. La constatación poetológica en los diversos autores y grupos poéticos no va a ser otra cosa que la confirmación indiscutible de que España procedió a realizar una lectura muy específica y original del fenómeno whitmaniano, lectura que germinó desde las primeras tentativas de acceso a su obra y que culminará con brillantez en la posguerra.

¹⁴⁰ GARCÍA DE LA CONCHA, V., La poesía española de 1935 a 1975, Cátedra, Madrid, 2 vols., tomo I, p.441.

9.3.3 Whitman: precedencia y presencia en la poesía social.

El nexo a establecer entre la poesía española de posguerra y Walt Whitman resulta, de puro evidente, prácticamente incontestable: el poeta norteamericano inauguró una línea poética a través de la cual, retomados los instrumentos básicos de la retórica profética, procedió a reconstruir un nuevo modelo épico. Whitman inventó así una "épica personal" o "épica lírica", según la definición, aún no superada de James E. Miller.¹⁴¹ Como ya vimos al analizar los presupuestos principales de la poética whitmaniana, el poeta de Manhattan rompió conscientemente los moldes de la épica tradicional pero se ajustó de forma personalísima a los esquemas de una épica propia. Walt Whitman se propuso desde el principio comunicar, de ahí la relevancia del "tú" dialógico en sus poemas. Hay que decir, por otra parte, que Whitman acaba definitivamente con la saga de héroes míticos: frente al héroe cuasi-divino tenemos ahora a un hombre común, igual a los demás hombres -a los que ve como iguales- pero dotado al mismo tiempo de un carácter específico, de una capacidad de encarnar la voz común, que lo equipara a una categoría humana próxima a la divinidad, a la que se parece gracias a su capacidad de "ver" (como decíamos, el poeta para Whitman es un "seer", un ser que ve más allá de lo puramente físico).

Respecto a la ubicación del proceso épico, hay que decir que Whitman abandona el canto a los gloriosos espacios del pa-

¹⁴¹ MILLER, J.E., The American Quest for a Supreme Fiction, The Chicago University Press, 1979, pp. 34-36.

sado y se ocupa tan sólo de un presente que proyecta, que lanza con decisión, hacia el futuro, un futuro bañado por la luz del optimismo y la esperanza respecto al presente del que parte. Para una nación joven como eran los Estados Unidos de Whitman, el canto del poeta es una baza segura de esperanza, de fe en las posibilidades del hombre común, hombre de la calle, y de seguridad en la firmeza de ese destino en comunidad.

En otro orden de cosas, Whitman es, sin lugar a dudas, el descubridor de la **democracia** como objeto de categoría poética. El poeta apuesta por un proyecto de futuro en igualdad, una igualdad que sólo es posible explorar si se siguen los trazados de un sistema democrático.

El mensaje del norteamericano se halla inundado de principio a fin por una visión nueva del compromiso del poeta con su comunidad, con el grupo de hombres al que pertenece y en el que se reconoce en la plenitud del ser, con un proyecto colectivo de igualdad, justicia y libertad. Es el afán comunicativo, por otra parte, el que predispone al poeta a adoptar un tipo de lenguaje y estilo en detrimento de otro: así, rehuirá ahora de las formas herméticas o excesivamente autorreferenciales y elegirá un estilo llano, lleno de coloquialismos, construido gracias a la elección de un lenguaje claro, cotidiano, lejos de concesiones oscurantistas, en franca deuda con el lenguaje de la calle.

Ni que decir tiene que la faceta poética de Whitman que en todo momento hemos procurado poner de relieve aquí es aquella que mejor entronca con las derivaciones poetológicas de nuestra posguerra. No hay que olvidar el hecho de que la poe-

sía española sitúa la obra de Walt Whitman en un ámbito muy concreto, desde su más temprana irrupción en nuestro ambiente literario. Este ámbito no es otro que el del compromiso del hombre con el hombre, del hombre con el mundo. Lejos de aspiraciones futuristas, en España se elige al Whitman más humano, más asequible, más cercano a los desgarradores derroteros por los que la vida política española empezaba a discurrir. Es ésta precisamente una de las características más específicas y particulares de la recepción de Whitman en nuestro país: podría decirse que entre nosotros prácticamente nunca se asoció al norteamericano con veleidades vanguardistas; nuestros poetas vieron en él a un hombre comprometido, fuerte, capaz de imprimir ilusiones a un proyecto de sociedad diferente. Whitman encarna así una solución poética de propiedades terapéuticas; su revolución se contempla como una revolución integral, profunda, que nacía desde lo más hondo de su generoso y vastísimo yo.

Al referirnos a los primeros estadios de la recepción de Whitman en España -cifrados especialmente en las figuras de Unamuno y García Lorca- hemos apuntado siempre la estrecha vinculación que se establece entre el mundo whitmaniano y el de nuestros poetas, a partir de una autoconciencia profética o mesiánica alcanzada desde presupuestos previos bien diferentes. Es en la posguerra, sin embargo, donde los avances poéticos de Whitman cuajan y arraigan sólidamente. Como veremos más adelante, los poetas de la posguerra no añaden importantes matices a la recepción del mensaje de Whitman, ya que el camino hacia el compromiso había sido trazado con nitidez desde antes

de la guerra civil. Lo que ocurre ahora, en la posguerra, es que la producción poética es mayoritariamente social, esto es, apela a la necesidad del compromiso y no duda en adoptar para ello unos modos expresivos muy definidos. Así, frente al carácter esporádico y excepcional de la personalidad literaria de Miguel de Unamuno, o frente al especial viraje hacia el compromiso humano que emprende Lorca, en la posguerra proliferaba terriblemente la tendencia social en literatura, de ahí que de esta fertilidad sea posible perfilar más ricos matices que en etapas anteriores, pero el núcleo del mensaje viene a ser el mismo: ha llegado la hora de que el poeta afronte la realidad desde su condición de hombre entre los demás hombres; es necesario además que contemple su obra como un vehículo de transformación, de esperanza o de salvación, incluso.

Hay que decir que la posguerra, por lo que a la recepción y concreción de Whitman respecta, no se presenta como un bloque uniforme o monolítico: es posible distinguir toda una serie de peculiaridades en las dos promociones que en este trabajo presentamos.

Así, los poetas adscribibles a la primera promoción de posguerra presentan una característica diferenciadora esencial respecto a sus colegas de la segunda: los primeros vivieron el conflicto bélico desde muy cerca y a una edad bastante madura, a diferencia de los poetas de la segunda promoción, que eran apenas unos niños cuando estalló la guerra civil. Así pues, Hierro, Celaya u Otero se vieron afectados profundamente por la crudeza del desbordamiento cainita, de tal manera que la huella dejada por el mismo es prácticamente indeleble a lo

largo de toda su obra. Consecuencias lógicas e inmediatas del trauma causado por la guerra en el espíritu de los jóvenes poetas son, sin duda, el tono de rabia contenida que les caracteriza, el apasionamiento, la tendencia al grito, la radicalidad existencial y político-doctrinal. En el contexto en que inician su producción poética, la imposición de los acontecimientos externos conduce a una poesía de carácter urgente, cuyo objetivo principal es la eficacia empírica en ese medio exterior, en su transformación, más concretamente.

Los poetas de la posguerra retoman con inusitado furor la perspectiva y la función proféticas del arte en la sociedad. Rechazando de pleno cuestiones de orden estético o formal, eligen la profesión de poetas con la conciencia preconcebida de lo arduo y penoso de la tarea a desempeñar. Contemplan el fenómeno artístico con fines principalmente comunicativos; al igual que en la épica, el poeta se preocupa por llegar a los demás, por ser entendido, el esfuerzo comunicativo incide además, como ocurría en Whitman, en la elección de un estilo y un lenguaje determinados. Los valores expresivos de la llamada "poesía social" o "poesía de protesta" han sido escrupulosamente estudiados por Jose Angel Ascunce a lo largo de diversos artículos que ya hemos tenido ocasión de utilizar en la introducción que hemos presentado más arriba.¹⁴² No es nuestra intención repasar los rasgos que definen a la poesía social/pro-

¹⁴² ASCUNCE, J.A., "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", Letras de Deusto, n.19 (1980), pp.79-97; "Profetismo bíblico en la poesía social", Letras de Deusto, n.34 (1986), pp.71-87; "La poesía social como lenguaje poético", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt, 1989, vol.II, pp.123-131.

fética en su totalidad, sino que atenderemos tan sólo a las concretizaciones que desde nuestra poesía social de posguerra se presentan de los presupuestos poéticos y éticos adelantados en su día por Walt Whitman. Insistimos por tanto en la parcialidad y especificidad del estudio que aquí proponemos.

9.3.3.1 La primera promoción poética de la posguerra.

En la elaboración de los análisis referidos a la presencia de Whitman en las generaciones poéticas de la posguerra española hemos utilizado como puntos de referencia básicos los poemas recogidos en las antologías clásicas de este periodo: la de Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española (Edit. Prometeo, Valencia, 1982, edición facsímil), para la de la llamada "primera generación" de poesía social, y la antología de José Batlló, Antología de la Nueva Poesía Española (Lumen, Barcelona, 1977), para el estudio de la segunda, por cuanto que el criterio seguido en la construcción de las mismas da buena fe de las preferencias de la época y de la orientación del ambiente poético. Utilizaremos sin embargo poemas recogidos en otros libros y antologías que consideramos apropiados para ejemplificar las constantes poéticas a que nos vamos a referir aquí.

En términos generales, la crítica especializada ha venido sosteniendo, aferrándose a un lugar común, que la poesía española correspondiente al periodo posterior a la guerra civil

refleja un tono indefectiblemente whitmaniano, pero nadie ha procedido hasta ahora a rastrear esa presencia efectiva de Whitman, la extensión de su concreción ni los límites de los diversos paradigmas de sentido en que su producción lírica ha sido recibida por parte de nuestros poetas. Nos parece pertinente, por tanto, antes de acometer la revisión de los términos de la recepción, establecer una acotación cronológica básica: distinguiremos como criterio metodológico previo la contemplación de dos momentos, que vienen a coincidir con las dos generaciones poéticas tipificadas por la crítica, en un esfuerzo por fijar un criterio analítico e intentar comprobar la existencia o no de diferencias ostensibles en la recepción y concreción de Walt Whitman por parte de los poetas adscribibles a estos dos grupos poéticos.

Resulta evidente que los poetas sociales, en su conjunto, despliegan una producción lírica de alto contenido etiológico y doctrinal antes que artístico o formal (sobre todo si pensamos en los resultados obtenidos por la primera promoción de posguerra), pero lo que nos interesa en este estudio es proponer una revisión de las constantes poéticas de la posguerra a partir del estudio efectivo de la presencia de Walt Whitman o, mejor aún, de los presupuestos ético-estéticos por él adelantados. Desde el comienzo de nuestro análisis hemos intentado demostrar en todo momento la especificidad de la concreción de Whitman desde la poesía española: la peculiar personalidad literaria de Miguel de Unamuno ya habla por sí misma de lo específico de su lectura del poeta norteamericano; Unamuno antepuso siempre lo ético a cuestiones de índole formal o estética,

y es desde esta predisposición ética es desde donde realiza la lectura de Whitman; León Felipe, poeta tan inclasificable y complejo como Unamuno viene a consagrar, por su parte, y como acabamos de explorar, la concreción definitiva de la obra de Whitman entre nosotros: lo interpretó desde el dolor y la frustración, al mismo tiempo que forzaba la figura del poeta a asumir un compromiso humano explícito; Federico García Lorca imprime en Poeta en Nueva York una clave comprometida la cual, si bien permanece oculta tras la carga surrealista de sus versos, muestra una comunión con el dolor del hombre que ya no admite retorno y que encaja perfectamente con la visión complementaria de la América preindustrial de Whitman.

A lo largo de estas sucesivas lecturas se va consolidando el perfil de un Whitman fraterno, rehumanizado, de un poeta que parte de la autoconciencia de su labor en el seno de la comunidad a la que pertenece; nos encontramos así con el brote germinal de lo que en España se constituirá en auténtico compromiso literario. Whitman encarna además la figura precisa de un poeta-profeta, de un poeta que retoma el rol de los antiguos profetas y que asume su vinculación con el pueblo y el futuro común que les une, al mismo tiempo que se propone conducir a estos hombres a la consecución de ese futuro mejor para todos. Vinculada íntimamente a esta "profesionalización" de la labor poético-profética, aparecerá de forma simultánea una profunda conciencia del valor de la palabra poética como origen y fundamento metafísico de todo, de tal manera que ahora el poeta, al nombrar los objetos, se hace responsable demiúrgico de los mismos.

Todas estas claves poéticas básicas de la poética whitmaniana sufren una importante transformación al concretarse en nuestro ámbito literario: ya hemos analizado cómo las específicas circunstancias socio-políticas que sufre España aportan unos matices pesimistas, casi dramáticos, a la configuración del marco externo del compromiso literario. Walt Whitman se verá así despojado de la carga de optimismo nacionalista, de su inquebrantable fe en la seguridad de alcanzar plenitud común en un futuro no lejano. El elemento axial en esta transformación, como ya se ha expuesto en el apartado anterior, es la figura de León Felipe, autor de una personalísima y poco ortodoxa traducción de Song of Myself. No hay que pensar, sin embargo, que la posguerra no aporta nada sustancial a la interpretación personal de León Felipe: cabe adelantar que, a grandes rasgos, los poetas de la posguerra eliminarán la terrible carga apocalíptica del mensaje leonfelipiano e intentarán reforzar su propio mensaje con una intención claramente terapéutica, en la que la esperanza tendrá más peso que en la poesía de León Felipe.

Por lo que a la relación empírica entre nuestros poetas y Whitman concierne, queremos recoger tan sólo los testimonios de los dos poetas más emblemáticos de esta primera promoción de posguerra: Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Ha sido Lucía Montejo Gurruchaga quien ha recogido someramente los momentos puntuales en que Blas de Otero transparenta la recepción de Whitman.¹⁴³ Así, señala el poso dejado

¹⁴³ MONTEJO GURRUCHAGA, L., Teoría política a través de la obra de Blas de Otero, Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp.602.606.

por la lectura de la elegía al presidente Lincoln (Memories of President Lincoln, compuesto por "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", "O Captain, My Captain", "Hush'd Be the Campus To-Day", "This Dust was Once a Man") en el soneto "La Tierra", de Angel fieramente humano:

"Un río echado, sin rumor, vacío,
mientras la tierra sigue a la deriva
oh Capitán, mi Capitán, Dios mío!".¹⁴⁴

Recuerda asimismo Montejo Gurruchaga la alusión explícita a Whitman en los versos:

"Amo a Walt Whitman por su barba enorme
y por su hermoso verso dilatado.
Estoy de acuerdo con su voz, conforme
con su gran corazón desparramado".¹⁴⁵

Y también en:

"luego llegó un bombero con su casco violeta a
comunicarme que
se había extinguido en incendio,
buen bombero aquel, digno de Walt Whitman aunque
menos fogoso".¹⁴⁶

Recoge el vitalismo whitmaniano implícito en el soneto "Advertencia a España (Coral)", en Que trata de España. Es de señalar igualmente el afán cósmico, el tono totalizante que se deja intuir, de resonancias tan whitmanianas, uno de los pocos excesos panteístas que prodigan nuestros poetas:

"No estoy solo. Salut au Monde! Millones
y millones están conmigo, estoy
aquí, con cada uno y todos: soy
muchísimos, soy mar a borbotones".¹⁴⁷

Hay que recordar que la expresión "Salut au Monde!" es la

¹⁴⁴ Ibidem, p.602.

¹⁴⁵ Ibidem, p.604.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem, p.605.

que encabeza un largo apartado catalógico en Leaves of Grass. Queremos insistir, por último, en la alusión a Whitman que Otero vierte en dos prosas breves. Se trata de "Libertad" y de "Hacia el siglo XXI", de Historias fingidas y verdaderas. Así dice en la primera:

"Hubo un hombre llamado Walt Whitman, que paseó a grandes pasos entre aquellos hombres, ómnibus, instituciones...".¹⁴⁸

Reclama para Whitman un puesto de honor entre los cantores de la democracia en la segunda:

"ir con Walt Whitman y montar juntos en un coche de caballos, escupir a la estatua de la libertad y a los estragadores de pueblos subdesarrollados".¹⁴⁹

El exhaustivo rastreo efectuado por Lucía Montejo nos sirve como punto de partida óptimo a la hora de cifrar la recepción empírica de Whitman por parte del más relevante poeta de la primera posguerra. No cabe duda de que la reproducción prácticamente literal de frases, pasajes o contextos utilizados antes por Whitman constituye una prueba irrefutable de la penetración efectiva del norteamericano en el marco poético de la posguerra española. Nos interesa apuntar, sin embargo, a una revisión no tanto empírica cuanto poetológica de la recepción del norteamericano en la poesía social. Asumida así la lectura y el posterior acercamiento a los presupuestos poéticos de Whitman, intentaremos aquí situarlos en el contexto general de la poesía social de posguerra.

Por lo que a Gabriel Celaya respecta, hemos recogido un testimonio personal en clave negativa en el que el poeta de

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem, p.606.

Hernani afirma:

"Yo de la literatura norteamericana sé poquísimo. Sé Whitman, pero siempre le he leído traducido. No creo que Whitman -me encanta-, pero no creo que haya influido en mí".¹³⁰

Consideramos sin embargo que en los mundos poéticos de Celaya tiene mucho peso la asimilación, consciente o no, de muchas de las propuestas ético-estéticas de Walt Whitman, y a su estudio y análisis procederemos más adelante.

Sea como fuere, de forma voluntaria o no, el hecho evidente e incuestionable es que la concreción de Walt Whitman en la poesía social de la posguerra es una realidad. Y es que el poeta norteamericano encarnó, en su vida y en su obra, los valores esenciales que las circunstancias de la posguerra imprimieron a nuestros poetas: lucha por la verdad, exaltación de la labor del poeta en la sociedad, actitud mesiánica, aspiraciones salvíficas, descubrimiento de la fraternidad en el dolor como valor sublime...

Metodológicamente hablando, no nos parece necesario proceder a través del análisis pormenorizado y específico de cada uno de los poetas más relevantes en cada periodo. Nos interesa más bien establecer panoramas globales, gracias al rastreo de los presupuestos de Whitman a partir de un horizonte de expectativas previo y apuntar a la concreción de éstos en los diversos poetas del periodo. Distinguiremos tres núcleos básicos como puntos de partida a la hora de establecer los términos en que se configura la recepción de Whitman entre nuestros poe-

¹³⁰ VILLANUEVA, Tino, Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald, Tamesis Books Lmted, London, 1988, p.327.

tas. A saber:

- a) caracterización de la figura del poeta, de su función, de la autoconciencia de la labor poética como motor de transformaciones sociales-políticas.
- b) valoración de la palabra poética: visualización de la misma en cuanto arma de proyección hacia el exterior y definición del fenómeno poético, del valor de la poesía, en el seno del contexto social.
- c) relación entre la poesía y el proceso comunicativo.

A) Caracterización de la figura del poeta social.

En el desarrollo del fenómeno conocido como "poesía social" asistimos a un proceso nítido de acercamiento a la vida, al devenir de los acontecimientos históricos; esto es, el poeta se erige en voz de un sentir común, compartido con el resto de los hombres, asociado a una serie de circunstancias externas. Ya hablábamos, al definir la poesía social en el estudio introductorio de este capítulo, de cómo ésta surge con la intención de reflejar la vida social del hombre, pero no lo hace de forma aséptica sino que el poeta se presenta desde el principio como un ser comprometido. El poeta es, ante todo, uno más, igual a sus compañeros en condiciones y limitaciones; así, puede decir Gabriel Celaya en su poema "A.P.N." (Las cartas boca arriba):

"Soy un hombre perdido.
Soy mortal. Soy cualquiera".

Más explícito aún se muestra en el poema "En mi cuarto, con el balcón abierto", del libro Tranquilamente hablando:

"digo simplemente

que soy un hombre entero y que el serlo me basta,
soy un hombre vulgar (lo que no es poca cosa),
soy feliz como puede serlo cualquier otro".

También Blas de Otero se identifica plenamente con las ansiedades que sacuden al hombre de su tiempo; el punto de partida en todo momento es la comunión en la condición humana,¹⁵¹ como podemos apreciar:

"Desesperadamente, esa es la cosa.
Cada vez más sin causa y más absorto
qué sé yo en qué, sin qué, oh Dios, buscando
lo mismo, igual, oh hombres, que vosotros".
("Igual que vosotros", Angel fieramente humano)

El salto del "yo" al "nosotros" muestra, como afirma Lucía Montejo, el estadio último del compromiso con el hombre, ya que la única vía de acceso a éste es a través de la autoconciencia de la condición humana compartida. Sea cual fuere el proceso personal de cada poeta para transcender el "yo" y alcanzar la pluralidad, la poesía social, tomada en su conjunto, procede siempre a superar la dimensión egotista en lo que Ascunce ha calificado como "paso de una mentalidad individualista a otra colectiva".¹⁵² Desde la poesía social se tiende así pues a conformar una poética del "nosotros", en la que late una intención abiertamente doctrinal:

¹⁵¹ El caso de Blas de Otero es más complicado que el de Gabriel Celaya, así, Lucía Montejo Gurruchaga, en la obra que hemos citado más arriba, afirma la existencia de un proceso evolutivo por lo que a la actitud del poeta hacia los demás hombres concierne:

"Primero escribe para el hombre, pero desde lejos. Hay una distancia entre ambos y tardará años en encontrar la manera acercarse a ese hombre. Más tarde se dará cuenta de que el acercamiento sólo es posible cuando uno se une al hombre, abandona su yo y forma parte del nosotros." (p.230)

¹⁵² ASCUNCE, J.A., "Profetismo bíblico...", Art.cit., p.71.

"Un hombre ¿Solo? Con su yo culpable
 en ti, en ti y en ti. ¿Tapia redonda?
 Oh, no. Nosotros. Ancho mar. Oídnos".
 (B.de OTERO, "Y otro", En castellano)

Nos hallamos, en última instancia, ante una poesía dedicada en exclusiva al hombre de la calle y sus circunstancias. El poeta parte de esta premisa esencial, su dedicación voluntaria a la causa del hombre común; el paso al nosotros, la superación de la circunscripción delimitada por su yo vendrá después:

"Definitivamente cantaré para el hombre.
 Algún día -después-, alguna noche,
 me oirán [...]
 Yo os traigo un alba, hermanos. Surto un agua,
 eterna no, parada ante la casa".
 (B.de OTERO, "Canto primero", Angel fieramente humano)

Igualmente rotundo se muestra Eugenio de Nora en el poema "Poesía aquí":

"Contra ellos,
 yo canto hombres que tienen
 las caras como torsos
 con látigo: sonríen
 al dolor [...]
 Y ya acabo.
 (Esto no es un poema; son palabras
 apretadas también, con saña). Adios. Es tiempo
 de no plantar rosales. Acordaos".¹⁵³

La primera persona poética habla, en la poesía social, desde la conciencia de estar sometida a unas circunstancias socio-históricas idénticas a las de los demás hombres, de ahí que el abandono del yo responda a una evolución lógica y a todas luces esperable en la línea de radicalización de la idea de la función del poeta en el marco social. Si volvemos la vista al precedente whitmaniano, encontramos que en su produc-

¹⁵³ RIBES, Fco., Antología consultada. Op.cit., p.170.

ción poética predomina un yo avasallador del que el poeta apenas sale. Walt Whitman sienta, eso sí, las bases de una poesía dedicada a los hombres, destinada a colaborar en un proyecto común, pero el salto al "nosotros" no se produce con la versatilidad e intensidad que se advierte en los poetas de la posguerra española. Whitman se ofrecerá física y espiritualmente a todos, pero no comulga con el nosotros. Aparentemente podría decirse que el poeta norteamericano parte no sólo de una circunstancia histórica completamente diversa a la española -como hemos matizado hasta ahora en diversas ocasiones- sino que parte también de una tradición filosófico-religiosa muy vinculada a filiaciones panteístas. De esta manera el yo de Whitman se dirige al vosotros no con la intención de construir un nosotros, sino más bien con la intención de vertebrar un suprayo, un ego que contenga todo (que contenga multitudes...), que acoja en su seno la complejidad de la naturaleza humana y geográfica. El canto de sí mismo se construye gracias a esta comunión panteísta:

"And those tend inward to me, and I tend outward to
 them.
 And such as it is to be one of these more or less I
 am,
 And of these one and all I weave the song of
 myself".¹⁵⁴

Más explícito todavía se muestra en estos versos:

"Of every hue and caste am I, of every rank and
 religion,
 A farmer, mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker,
 Prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician,
 priest".¹⁵⁵

¹⁵⁴ WHITMAN, W., Leaves of Grass. Norton Edition, 1973, p.44.

¹⁵⁵ Ibidem, p.45.

La perspectiva que adopta Whitman es mucho más amplia y abarcadora que la de nuestros poetas; parte de una actitud cósmica al hacer de su entorno, de su país, todo un cosmos. Los poetas españoles se limitan, por su parte, a realizar la crónica de sus propias circunstancias históricas, sin afanes transcendentalistas. Hay que tener en cuenta además que las tendencias panteístas no gozan de una tradición sólida en nuestro panorama ideológico y cultural. Así, mientras que Walt Whitman ingresa con la tradición quákera en los misterios del panteísmo filosófico, de manera que propone las bases de todo un nuevo sistema religioso donde los poetas oficiarán la labor de los sacerdotes, los poetas sociales se acercarán preferentemente a los modelos del profetismo bíblico trazados de forma magistral por León Felipe. Esta tendencia generalizada hacia el profetismo bíblico no es obstáculo a su vez para que podamos encontrar de forma aislada aspiraciones de totalidad, de baño de multitudes, en algunos de nuestros poetas. Un ejemplo representativo es el de Gabriel Celaya en un poema del libro Las cartas boca arriba (1951):

"Soy creciente: me muero. Soy materia
 [...]
 He asumido en mi cuerpo la pasión
 [...]
 Debo saborearlo todo, si he de salvarme entero.
 Soy coral, soy muchacho, soy sombra".
 ("A Blas de Otero")

La proyección del poeta hacia sus hermanos se completa en felicidad cuando es aceptado por ellos, alcanza de esta manera un estado superior, la auténtica sensación de estar vivo:

"Cuando grito, no grita mi yo para decirse.
 Cuando lloro, quien llora dentro de mí es
 cualquiera,
 y es tan sólo en los otros donde vivo de veras".

("Pasa y sigue", Paz y concierto)

La lectura que nuestros poetas hacen de la obra de Whitman apunta a la recuperación del hombre y de su problemática no sólo como objetos poetizables, sino como los únicos objetos poetizables. Es aquí donde ingresan asimismo cuestiones como la fraternidad, la pertenencia a un proyecto de futuro común, necesariamente vinculante, y la adopción de un compromiso abierto con la causa de los hombres. El hecho de que Walt Whitman fuera, si no el primero, sí el más rotundo cantor del hombre en sí mismo, excelente ya por serlo, conduce irremediablemente al planteamiento de su filosofía democrática, modelo a imitar en la consecución de una sociedad justa, de un estado ideal para el desarrollo de las facultades del hombre. No importa, por tanto, que Whitman no abrace la poética del nosotros, porque lo que nuestros poetas recuperan es el ofrecimiento generoso del yo, independiente de la consiguiente carga egotista del norteamericano:

"O you shunn'd persons, I at least do not shun you,
I come forthwith in your midst, I will be your poet,
I will be more to you than to any of the rest".¹⁵⁶

Fe en el hombre es lo que rezuma la obra de Whitman, en el hombre común, en esa especie tradicionalmente olvidada por los poetas. Es también la fe en el hombre, más fuerte a veces que la fe en Dios, la que sostiene la llama poética en los poetas sociales españoles:

"Creo en el hombre. He visto
espaldas astilladas a trallazos.
[...] Y he creído".

(B.de OTERO, "Fidelidad", Pido la paz y
la palabra)

¹⁵⁶ WHITMAN, W., Op.cit. p.109.

En la caracterización del poeta social encontramos un aspecto más cuya deuda con Whitman parece bastante evidente: se trata de la **obligación de hablar**, que asume el poeta, para dotar de un sentido al mundo, de manera que adopta una cierta actitud **demiúrgica**. El poeta es un igual entre los iguales, pero sí que se ve distinguido con una cualidad especial que debe revertir en el bien de la comunidad a la que está vinculado. Celaya refleja la sensación irresistible de poner su conciencia de poeta al servicio de todos:

"A veces me parece que colmo una inminencia.
[...]
Mi conciencia es más grande que el yo que la acapara.
Sé que debo, por hombre, darle al mundo un sentido
y hacerle ser él mismo".
(Lo demás es silencio)

No es ésta, sin embargo, una de las características más habituales de la poesía social, la cual prefiere acentuar la derivación profética antes que la exaltación whitmaniana del yo. Se insiste en la vena poético-profética encontrada por León Felipe quien, no lo olvidemos, recondujo el mensaje de Whitman al terreno de lo estricto profético, un terreno en el que el poeta está siempre dispuesto al sacrificio. Esta vena profética es más acusada en Gabriel Celaya que en otros poetas de esta misma promoción:

"Pensadlo; ser poeta no es decirse a sí mismo.
Es asumir la pena de todo lo existente,
es hablar por los otros, es cargar con el peso
mortal de lo no dicho..."
("Pasa y sigue", Paz y concierto)

La cercanía al sacrificio, a la gratuidad de la entrega y a la predisposición al canto porque en él se halla la semilla de libertad es evidente en "La poesía en un arma cargada de futuro":

"Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.

Canto y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho".

("La poesía es un arma cargada de futuro",
Cantos iberos)

En la exaltación del canto como vehículo expresivo ideal de la inquietud del poeta encontramos una magnífica representación de la actitud vática, el poeta es, al igual que Whitman, poeta en medio de la multitud y su canto es el canto de todos y para todos:

"A call in the midst of the crowd,
My own voice, orotund sweeping and final".¹⁵⁷

La precedencia de Whitman en la consolidación de las bases de la poesía rehumanizada de Occidente resulta innegable. Nuestros poetas han introducido, sin embargo, diferencias notables: han enriquecido los planteamientos del norteamericano con la vivencia del desgarramiento bíblico, y se han encontrado así con la necesidad imperiosa de expresar el dolor, el miedo, con la tentación de rechazar la labor poética. En el origen late, como en Whitman, la conciencia de haber procedido con entera libertad, a acometer la tarea poética sin coacciones. Eugenio de Nora lo plantea así:

"Nosotros no tenemos
fin, ni promesa, ni quizá quién siga
nuestras pisadas, hasta hacer camino.
Sólo, como el que siente
amanecer creímos poder daros,
nuncio del hombre nuevo,
unas pocas palabras que dijeran
lo indecible, a rechazos".
("Otoño")

No falta tampoco la conciencia acerca de la absoluta entrega a un ideal: viven por y para la poesía, para la poesía

¹⁵⁷ WHITMAN, W., Op.cit., p.76.

del hombre de la calle. La dedicación a cuestiones formales ni siquiera se plantea: el poeta social vincula estrechamente vida y obra, alcanza el máximo nivel de contaminación imaginado hasta entonces en nuestro panorama poético:

"Renuncio al poema de amor que podría,
mal o bien, ahora, irles escribiendo".
(G.CELAYA, Las cosas como son)

En contraposición a Whitman, los poetas sociales experimentan, en el confrontamiento con la realidad externa, un impacto terrible. Esta realidad les es hostil, sus expectativas se ven sucesivamente frustradas. Como ocurría con León Felipe, planea cada vez más cerca la sombra de la duda y la desesperación:

"No es fácil ser poeta, cantar en este bronco
mundo paralizado..."
(G.CELAYA, Las resistencias del diamante)

El poeta se aferrará, en primer lugar, al hecho de que canta por-no-poder-callar:

"Voy a protestar, estoy protestando desde hace
mucho tiempo;
me duele tanto el dolor, que a veces
pego saltos en mitad de la calle,
y no he de callar por más que con el dedo
me persiguen la frente, y los labios, y el
verso".¹⁵⁸
(B.de OTERO, "Censoria")

La rebelión del poeta trasciende la muerte, nada podrá callar el torrente de su voz, su grito aferrado a la vida:

"No cuando muera he de callar. Que, muerto,
el silencio inmortal será en mi boca,
pero lo haré estallar..."¹⁵⁹
(B. de OTERO, "Eternidad", Ancia)

¹⁵⁸ LUIS, Leopoldo de, Poesía social. Antología, Ediciones Júcar, Madrid, 1982, p.139.

¹⁵⁹ Cuatro poetas de hoy, Op.Cit., p.153.

Destinado desde su origen para desempeñar la labor poética, aceptará con sobriedad las imposiciones del destino:

"Nací para narrar con estos labios
que barrerá la muerte un día de éstos
[...]
Este es mi sitio. Mi terreno. Campo
de aterrizaje de mis ansias. Cielo
al revés. Es mi sitio y no lo cambio
por ninguno..."

(B. de OTERO, "Juicio final", Pido la paz y la palabra)

En muchas ocasiones el poeta se ve arrastrado por una fuerza superior que le obliga a hablar, la adopción de la poesía no admite camino de retorno, se convierte así en un veneno, el único veneno con propiedades terapéuticas:

"¡Si pudiera callar! Pero no puedo,
pero no querré nunca...
[...]
No me puedo callar ya más. No vale
para imponer silencio el latigazo
que me cruza la boca".

(R. GARCÍASOL, "¡Si pudiera callar!")

Coinciden con Whitman en la solidez de su postura, en lo inamovible de su vocación al ocupar el puesto de poeta y mentor de la sociedad:

"I take my place among you as much as among any.
The past is the push of you, me, all, precisely the
And what is yet untied and afterward is for you, me, ^{same,}
all, precisely
the same".¹⁶⁰

En nuestros poetas se agudizará, a diferencia de Whitman, y por causa del choque con la realidad, la conciencia de sacrificio. Gabriel Celaya ha expresado perfectamente el conflicto entre el mundo interior del poeta y las imposiciones de las circunstancias exteriores; surge así la conciencia de su

¹⁶⁰ WHITMAN, W., Op.cit., p.79.

en "Bienaventurados los pobres" (Las horas perdidas):

"Por eso quisiera yo con mi verso
coronaros de hiedras violentas,
[...]
Y besaros los ojos de diamante;
y los labios de tierra destruida;
y entregarme también a vuestros hombres
como un pan sin cesar multiplicado".

También Celaya asume la necesidad de ser sacrificado como
vía de purificación, de ascesis, de salvación de la comunidad:

"Negaré la evidencia, callaré lo que pienso,
dejaré si es preciso de ser quien soy por ellos.
[...]
No diré mi secreto. No diré lo que pienso.
[...]
No sé qué culpa antigua me exige un sacrificio.
[...]
Quiero ser en los otros. Quiero morir por algo,
[...]
Mentiré sanamente que aún les queda esperanza,
callaré lo que sufro porque sólo es miseria".
(Lo demás es silencio)

Blas de Otero se ofrece en sacrificio con el objeto de
asegurar la consecución de la esperanza:

"Yo ofrezco mi vida a los dioses
que habitan el país de la esperanza
y me inclino a la tierra y acepto
la brisa que agita levemente esta página".
("Un vaso en la brisa", Pido la paz y la
palabra)

La profesión poética cobra de este modo una dimensión
conscientemente salvífica, el poeta es ahora más mesías que
profeta:

"Al final he comprendido que aprovecha más salvar el
mundo que ganar mi alma".
(B.de OTERO, "Papeles inéditos", En castellano)

No queremos acabar con el apartado de la entrega en sa-
crificio de los poetas de la posguerra española sin traer a
colación uno de los mejores -y escasos- ejemplos en que Walt
Whitman delinea los contornos de un símbolo mítico pronto al

El mesianismo, la actitud salvífica en la poesía social guarda sin duda una gran deuda con el ofrecimiento generosísimo del poeta norteamericano pero supera la etapa meramente procesual, resta importancia al camino, y enfatiza el momento del sacrificio efectivo, de la culminación. Responsable directo en la configuración de esta personalísima visión del mesianismo es León Felipe, como ya hemos analizado más arriba: el poeta zamorano transformó la figura y obra de Whitman a la medida de sus propias necesidades expresivas, de manera que consagró al poeta de la enorme barba, del inacabable verso dilatado y la inmensa generosidad democrática. León Felipe añadió, a través de su poesía, el sólido sentir de los profetas bíblicos, con los que compartía su predisposición al sacrificio.

A pesar de haber bebido de las mismas fuentes bíblicas, fundamentalmente el Antiguo Testamento, Walt Whitman eludió de forma casi absoluta esta tendencia a la autoinmolación como muestra sublime de entrega y canalizó su energía hacia la propuesta de un modelo de civilización y pureza espiritual encarnado en su propia patria. Si bien Whitman se vio asaltado en los últimos años de su vida por la conciencia de fracaso (observable sobre todo en su producción ensayística) ésta no empapa su exaltación poética, en la que había vertido todo un mensaje triunfalista y omnipotente. No es de extrañar por tanto que el norteamericano no llegue a tomar conciencia de la posibilidad de ofrecerse en sacrificio, su seguridad respecto al futuro a conseguir es absoluta, y sabe que él compartirá parte de esos tiempos gloriosos.

Si pensamos de nuevo en la poesía social de la posguerra,

veremos que la actitud mesiánica ocupa un lugar muy especial en la configuración de la dialéctica colectiva, la dialéctica del "nosotros". El poeta social procede a través de un sólido proceso de abandono de la conciencia individualista y adopción de la conciencia colectiva, y es precisamente en esta colectividad donde el "yo" exagerado de Whitman se diluye y atempera. Este poeta insiste en la comunión en la igualdad, en el hecho de que todos son hombres idénticos asolados por unas circunstancias comunes. Cuando el poeta sugiere la posibilidad de asumir el sacrificio se distancia automáticamente del común de los hombres, la actitud mesiánica le distingue del resto de la comunidad de una forma en que la profesión poética no lo había hecho.

La constatación de la peculiaridad del poeta en el seno de la sociedad nos conduce al siguiente planteamiento: si el poeta es un ser dotado de una especial capacidad para el sacrificio, para la entrega, no es por otra cosa que el hecho de creer que su profesión, su dedicación a la poesía tiene una proyección especial en la sociedad a la que pertenece. Conectan de esta forma con la concepción whitmaniana, con ese oscilar entre la igualdad del poeta y los demás hombres, y la contemplación de la excelencia del primero, acompañada por la obligación de desarrollar una labor especial al servicio de los demás. No podemos perder de vista tampoco que los poetas de la posguerra comparten con Whitman la noción de la instrumentalidad del poeta, el cual sería un vehículo de imprecisa naturaleza entre los hombres e instancias superiores a éstos; el poema "Pasa y sigue" (Paz y concierto) de Gabriel Celaya es un

magnífico ejemplo de cómo el poeta se limita a veces a ejercer una función meramente transmisora, a actuar como elemento filtrador, como canal de comunicación:

"A través de mí pasa. yo irradío transparente,
yo transmito muriendo, yo sin yo doy estado
al hombre que si mira ve que algo existe".

Walt Whitman se declaró también elemento transmisor de las voces acalladas durante siglos y por él recuperadas para todos:

"Through me many long dumb voices,
Voices of the interminable generations of prisoners and
slaves,
[...]
Through me forbidden voices,
[...]
I do not press my fingers across my mouth".¹⁶⁵

A.1 El binomio hombre/libro en la posguerra.

No queremos acabar la delineación de la figura del poeta sin recuperar una cuestión interesantísima y que, heredada de Whitman, no afecta tan sólo a los poetas sociales. El virulento asentamiento de constantes biográficas en el poema, la cada vez más estrecha vinculación entre vida y arte -la contaminación de éste por la primera-, conduce a la identificación del poeta con el libro. Fue Whitman el primero en encarnarse en sus poemas y en hacerlo explícito:

"Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
[...]
I spring from the pages into your arms -decease
calls me forth".¹⁶⁶

Unamuno recogió fielmente las palabras de Whitman y las

¹⁶⁵ WHITMAN, W., Op.cit., pp. 52-53.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 505.

hizo propias en su Cancionero:

"Walt Whitman, tú que dijiste:
esto no es un libro, es un hombre;
esto no es un hombre, es el mundo
de Dios a que pongo nombre".¹⁶⁷

Más adelante continúa:

"Aquí os dejo ni alma-libro,
hombre-mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero,
soy yo, lector, que en ti vibro".¹⁶⁸

En la posguerra José Hierro lo plantea así:

"Palabrería de los libros
de la que deja el alma turbia.
Yo también me hago un poco libro.
Me duermo el alma".

La línea seguida por la lectura, asimilación y concreción de Whitman entre nuestros poetas resulta evidente. Tan importante como recuperar la confusión del poeta y la obra -mezcla que lleva incluso a la personalización del libro, convertido ya en poeta- es atender al elemento/puente, a Miguel de Unamuno. Como ya expusimos al analizar la recepción de Whitman por parte del escritor vasco, la figura de Unamuno ha sido sistemáticamente relegada a un segundo plano cuando la crítica ha procedido a establecer los referentes literarios básicos de la poesía social. Queremos reivindicar aquí, con este ejemplo aislado, la relevancia que la obra de un autor tan complejo, coherente, y a su manera comprometido, como fue Miguel de Unamuno tuvo en la aparición y consolidación de generaciones poé-

¹⁶⁷ UNAMUNO, M. de, Obras Completas. Aguilar, Madrid, p.1153.

¹⁶⁸ Ibidem, p.1188.

ticas posteriores.¹⁶⁹

A.2 Recuperación del vitalismo humanizado desde la desolación.

La configuración de las funciones del poeta descansa, por otra parte, en un corpus filosófico de índole vitalista, el mismo que encontramos en la obra de Walt Whitman. En este sentido, los poetas sociales españoles rebajan el tono apocalíptico que con frecuencia alcanza la poesía de León Felipe y se acercan más al registro esperanzado, vitalista, de Walt Whitman: la satisfacción que el poeta experimenta al comprobar que, al fin y al cabo y a pesar de tantas penurias, el discorrir de la vida, el torrente de lo cotidiano, tiene más fuerza que cualquier contingencia añadida. Es Gabriel Celaya uno de los encendidos cantores de la vida, la vida a secas, valiosa por sí misma, se enfrenta así a ella con el regusto "naïf" del que la descubre todos los días y se deja seducir por el encanto extraordinario de lo cotidiano:

"Y ví que era posible vivir, seguir cantando".
(Las cartas boca arriba)

En "Todo vale la pena", de Tranquilamente hablando, el tono es casi cósmico, cercano al panteísmo arrebatado de Whitman:

"Todo vale la pena.
Todo me arrebató y esto es lo terrible;
todo me apasiona y es, sin embargo, tonto;

¹⁶⁹ Ya indicamos en su momento cómo Guillermo Carnero ha insistido, casi en solitario, en la importancia de la figura y obra de Miguel de Unamuno de cara a las generaciones poéticas posteriores, especialmente por lo que a las de posguerra se refiere ("Precedentes de la poesía social de la postguerra en la anteguerra y guerra civil", La armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Anthropos, Barcelona, 1989, pp.274-298).

ríos... porque todo refleja el torrente inagotable de la vida al mismo tiempo que la edifica. El vitalismo de Whitman es mucho más arrebatado y extremo que el de nuestros poetas, quienes derivan a veces por las sendas del existencialismo, rozando los límites de la desesperación y el abandono.

En la base de la poesía social palpita, a pesar de las sucesivas decepciones, la llama de la deuda con la vida. Si algo se propulsó desde la génesis de la literatura comprometida en España en la década de los años 30 fue el acercamiento de la literatura a la órbita específica del hombre, a sus necesidades y circunstancias. El rechazo radical de vacuos pruritos esteticistas es prueba suficiente de que los intelectuales del momento apelaban a la irrupción de la Vida en el poema, y la poesía social es el mejor ejemplo del abandono de la causa formal y de la adopción de la causa humana. El ingrediente pesimista de los poetas sociales se debe precisamente a esa estrecha cercanía a la vida, una vida que en nuestro país discurría por esos años por los espinosos cauces de la tragedia.

Nuestros poetas encontraron en Whitman, a pesar de la diversidad de las circunstancias históricas que los separan, al poeta de la entrega ilusionada, al poeta de la fe en el hombre y en sus posibilidades. Adoptaron su tono profético, acentuado con la vivencia del drama bélico y enriquecido en los diversos aspectos que aquí hemos tenido la oportunidad de repasar; no retomaron sin embargo el panteísmo cosmicista del norteamericano, punto de partida inicial en la construcción de su vastísimo yo poético, porque los poetas sociales prefirieron cons-

truir una épica del nosotros a una épica del yo, la mentalidad colectiva fue, en este sentido, mucho más sólida y generosa que el egotismo whitmaniano.

B) Perfil de la palabra en la poesía de posguerra.

El segundo gran apartado en que la poesía social española y la poesía de Walt Whitman conectan es en lo referente a la concepción de la palabra poética, de su valor y funciones, así como de su proyección demiúrgica al situarse en el origen mítico/bíblico del universo.

Los poetas sociales legitiman su palabra como **palabra verdadera**, hacen constar así la estrecha vinculación existente entre la palabra y la vida, de manera que su palabra disfruta, participa, de una categoría superior a la simple búsqueda de belleza. Eugenio de Nora se muestra inflexible respecto a la necesidad de buscar la verdad y abandonar los esfuerzos esteticistas de la poesía anterior:

"Malditos una y siete veces,
 en nombre de la vida, aunque juren que aumentan
 la belleza del mundo...
 [...]
 Lo que necesitamos
 es una luz, es un desnudo brazo
 que señale las cosas. Porque belleza es eso:
 gesto, mirada, abrazo
 de amor a la verdad profunda".
 (E.de NORA, "Poesía aquí").

No se trata ya de cantar a la rosa ni de hacerla florecer en el poema, como decía Huidobro, los nuevos tiempos obligan a olvidar las rosas, a volver la mirada únicamente hacia la realidad humana. Nuestros poetas rechazan incluso la cosmicidad geográfica o urbana de Whitman, el canto al hombre para ellos

debe ser exclusivo, total, no hay concesiones fuera de la realidad del hombre y de sus circunstancias concretas:

"Y ya acabo.
(Esto no es un poema; son palabras
apretadas también, con saña). Adios. Es tiempo
de no plantar rosales. Acordaos".
(E.de NORA, "Poesía aquí")

Quizá ningún poema sea tan emblemático como el de Blas de Otero "Pido la paz y la palabra":

"Escribo
en defensa del reino
del hombre y su justicia. Pido
la paz
y la palabra. He dicho
"silencio",
"sombra", "vacío",
etc.
Digo
"del hombre y su justicia",
"océano pacífico",
lo que me dejan.
Pido
la paz y la palabra".
(Pido la paz y la palabra)

Igualmente rotundo se muestra en este poema, construido al ritmo de un juramento irrompible:

"Ni una palabra
brotará en mis labios
que no sea
verdad.
Ni una sílaba,
que no sea
necesaria".
("Ni una palabra", Pido la paz y la palabra)

Agustín Millares en "La palabra o la vida" establece una auténtica declaración de principios acerca del valor de la palabra poética. Sin escapada posible en un mundo hostil, encuentra en la palabra un reducto final donde se esconde la verdad, donde late la vida verdadera, la esperanza anhelada:

"Escuchad la palabra que hace frente a la muerte
por amor a la vida.
Escucharé la palabra que no ha sido vencida

a pesar de que vive de espaldas a la suerte.

[...]

Escuchad la palabra
que repite sin tregua la verdad de las cosas;
la palabra que engendra tempestades y rosas
para que la clausura de los ojos se abra".¹⁷¹

Se trata de uno de los más interesantes ejemplos de palabra poética como energía creadora, como poder genesíaco en estado puro: sólo la repetición de la palabra verdadera en la voz de los poetas conseguirá la creación de una verdad diversa, no hostil al ser humano.

¿Qué idea básica en torno a la palabra se desprende de estos testimonios apasionados? Insistimos, por una parte, en que todos los poetas sociales reivindican la legitimidad de su palabra y legitiman al mismo tiempo su compromiso con la vida y con el hombre-hermano. Su intención primera es hacer bien patente la distancia que los separa de los poetas anteriores, de los poetas preocupados tan sólo por encontrar la belleza en la palabra y el ritmo. Del mismo modo que Walt Whitman renegaba de los poetas tradicionales, de su permanencia en el viejo sistema de valores, así también nuestros poetas enfatizan la superioridad moral que la distancia respecto a los poetas anteriores atestigua.

En el plano político, la reivindicación de la palabra verdadera, la lucha por hacerse merecedor de ella, sirve simultáneamente para validar la labor del poeta en lo social y para otorgarle un estatuto privilegiado. Quien es poseedor de la palabra dispone indirectamente del poder, de la fuerza, dado que la palabra se contempla como fuente genesíaco de la re-

¹⁷¹ LUIS, L.de, Op.cit., p.148.

alidad (así, nombrar es crear adámicamente). Al reconstruir la realidad, el poeta se sitúa, como Adán inocente, en el origen de un mundo nuevo y esto significa en consecuencia situarse en el eje de la **esperanza**. En Whitman encontramos también esta conciencia sobre el valor de la palabra -que él traspasa en ocasiones al lenguaje como tal- y la obligación del poeta de hacerse con la misma. No le sirve a Whitman, como a nuestros poetas, cualquier palabra, debe ser la palabra original, pura, verdadera:

"I speak the pass-word primeval, I give the sign of
democracy".¹⁷²

Para Whitman la palabra del poeta está más allá de las circunstancias de lo cotidiano, no cabe en ellas la rutina porque al nombrar las cosas las crea de nuevo, en su pregunta siembra la duda prolífica, la promesa de continuidad del futuro:

"Not words of routine this song of mine,
But abruptly to question, to leap beyond yet nearer
thing".¹⁷³

En la poesía social española se diluye la actitud adámica de Whitman, y es que éste asume una labor demiúrgica que nuestros poetas no comparten. El norteamericano, como no nos cansaremos de repetir, se erige en cantor, y por tanto constructor/creador, de la nueva América y, con ello, del Nuevo Mundo. En sus manos la palabra cobra más valor como instrumento de transformación. Los poetas sociales se inclinan por transformar, por forzar el cambio del mundo en el que viven. Manejan

¹⁷² WHITMAN, W., Op.cit., p.52.

¹⁷³ Ibidem, p.77.

palabras comunes, al igual que hizo Whitman:

"Las palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que tiene nombre.
Son gritos en el cielo y, en la tierra, son
actos".¹⁷⁴

(CELAYA, "La poesía es un arma cargada de
futuro", Cantos iberos)

Idéntica fuerza al castellano de la calle, de la fuerza de la lengua popular es la que presenta este poeta en "Hablando en castellano", poema perteneciente también a Cantos iberos, en el que comulga con la simplicidad, la rudeza, incluso la vulgaridad de la lengua en boca del pueblo, pero es en ese castellano desarrapado donde late la voz de la verdad:

"Hablando en castellano,
los nombres donde duele, bien clavados,
más encarnan que aluden en abstracto.
Hay algo en las palabras, no mentante, captado,
que quisiera, por poeta, rezar en buen
castellano".

Los poetas sociales utilizan la palabra como un depósito de poder salvífico, un reducto para la esperanza. Victoriano Crémer reivindica en "Recuerdo de la nada" la libertad latente en la posesión de la palabra:

"Yo quisiera arrancarle los clavos de los dientes,
y soltarle la lengua, como un novillo joven,
porque proclama el nombre, la palabra que salva".
("Recuerdo de la nada", Caminos de mi sangre)

El riesgo del fracaso, la amenaza en ciernes, planea sobre el poeta, no puede evitar temer el fallo humano en una tarea tan ardua:

"¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvaros, y no sabe cómo!"
(B.de OTERO, "Es a la inmensa mayoría",
Redoble de conciencia)

¹⁷⁴ Cuatro poetas de hoy, Op.Cit., p.116.

Unido al valor salvífico, la palabra consta de un cierto efecto **terapéutico** al convertirse en defensora y refugio del hombre desasistido, del abandonado a su suerte, del abatido por el peso insostenible de la vida:

"se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo".
(CELAYA, "La poesía es un arma cargada de
futuro", Cantos iberos)

De todo lo hasta ahora expuesto cabría señalar que en la poesía social de posguerra la palabra en el poema cobra una importancia hasta entonces desconocida. Al margen de aspiraciones formales y elitistas, los poetas se vuelven a la lengua coloquial, recuperan el espíritu vivo de la calle y se hacen así poseedores y transmisores de un preciado tesoro. Estos poetas ocupan un lugar privilegiado, porque tener la palabra verdadera es gozar del estatuto de unos pocos privilegiados.¹⁷⁵ Rechazan sin embargo todo atisbo de engreimiento por dos razones fundamentales: siempre manifiestan que la palabra que retoman es la palabra del pueblo y después la proyectan en la construcción de un futuro común. El poeta, guardián de la palabra verdadera, es el responsable de ese futuro. Se cumple así el objetivo principal de la poesía profético-social: el poeta es consciente de hallarse inmerso en una situación adversa, de tener que luchar contra las circunstancias; esa lucha tiene un fin específico que se concreta en la consecución

¹⁷⁵ Este culto a la palabra poética es observable también en los poetas "no sociales" (no hay más que recordar algunos poemas de Panero o Rosales). No desarrollaremos aquí, sin embargo, esta vertiente de la poesía española de la posguerra.

de un tiempo futuro en **concordia**:

"Yo surto un alba, hermanos. Surto un agua,
eterna no, parada ante la casa".
(OTERO, "Canto primero", Angel fieramente humano)

Gabriel Celaya se hace también eco de la esperanza que
atesora el poeta:

"Mientras haya en la tierra un sólo hombre que cante
quedará una esperanza para todos nosotros".
("Pasa y sigue", Paz y concierto)

Blas de Otero asume una actitud casi blasfema, tan acorde
con su virulento desgarramiento religioso:

"Aquí tenéis mi voz
alzada contra el cielo de los dioses absurdos,
[...]
Aquí teneis mi voz zarpando hacia el futuro.
Adelantando el paso a través de las ruinas,
hermosa como un viaje alrededor del mundo".
("En castellano", En castellano)

La obsesión por construir un futuro común la encontramos
también en Whitman. Como vimos al analizar su concepción de la
épica y la importancia del tiempo futuro en relación a la ges-
tación del movimiento futurista, el poeta norteamericano cons-
truye su universo poético a partir de la superación del pasado
y del presente, los cuales sólo tienen importancia en cuanto
que preparan las bases para el futuro venidero. Para Whitman,
el repaso catalógico y grandilocuente de las excelencias de su
país sirve únicamente para mostrar la superioridad potencial
de que gozan, para demostrar que pueden remontar el pasado y
el presente y llegar, en consecución dialéctica hegeliana, al
futuro adivinable:

"The past and present wilt -I have fill'd them, emptied
And proceed to fill my next fold of the future".¹⁷⁶
them,

¹⁷⁶ WHITMAN, W., Op.cit., p.88.

La diferencia fundamental entre Whitman y nuestros poetas es precisamente el valor épico que emana su obra y que no es posible adivinar en los poetas sociales. Whitman es el primer cantor de América, su auténtico bardo, de ahí que deba asumir el pasado y el presente, asumirlo todo para poder superarlo. En España el peso de la tradición, del pasado humillante, es demasiado grávido como para que los poetas se sientan capaces de superarlo. Mucho más aferrados a su naturaleza humana (limitadamente humana) que Whitman, la labor poética está con frecuencia marcada por el dolor y el cansancio. No es de extrañar pues que su avanzar hacia el futuro sea más lento, más penoso y, por supuesto, más verosímil. Pero tanto Whitman como los poetas españoles coinciden en enfatizar el valor del poeta, no por su superioridad moral -superioridad que, sin embargo, resulta bastante evidente en ciertas ocasiones- sino porque reúne la fuerza suficiente para avanzar hacia el futuro, así como porque disfruta de una especial clarividencia y lucidez por lo que al objetivo a alcanzar respecta. Dada la especificidad de las circunstancias españolas, no es de extrañar que el poeta dé con frecuencia en una definición de la **poesía** que, por insólita, se ha convertido en lugar común al hablar del conjunto de la poesía social de posguerra: nos referimos, por supuesto, a la concepción de la poesía como **arma**:

"Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo,
con que te apunto al pecho".

(CELAYA, "La poesía es un arma...")

Al simplificar el planteamiento de Celaya a la ecuación **poesía=arma**, la crítica -y los propios poetas posteriores- han

denunciado la deficiencia formal y estética de la poesía social, el valor exclusivo que conceden a la comunicación. Es verdad que la poesía social pecó, como lo hizo la de Whitman bastante antes, de exceso de prosaísmo, tendencia al grito, al coloquialismo empobrecedor. Pero también es verdad que tras el argumento poesía=arma lo que hacen los poetas es llevar hasta sus últimas consecuencias el carácter eficaz que defienden en el arte. Y esta eficacia esencial, trascendental, se explica tan sólo si se contempla la poesía como un proyecto de futuro.

A modo de resumen, podría decirse que los poetas sociales españoles adscribibles a la primera generación de la posguerra hacen gala de unos presupuestos poéticos que corroboran la teoría de aquellos críticos que han aludido al tono whitmaniano de la misma. La coincidencia básica radica en la colocación del poeta en el centro de la comunidad, sea como guía invencible, en el caso de Whitman, sea como hombre que se entrega a la causa desde el dolor, desde el sabor de la derrota. Whitman asumió su labor poética como una tarea proyectable al hombre de la calle, a los que se dirigía como a iguales; del mismo modo, los poetas sociales juran y perjuran desde el verso su absoluta voluntad de dedicar su obra a la causa de los hombres, a aliviarles de la pesada carga impuesta por las circunstancias. Como el rastreo de Lucía Montejó Gurruchaga viene a confirmar, los poetas sociales españoles habían leído la obra de Whitman en una clave interpretativa concretísima: en la clave del poeta comprometido con su pueblo, del poeta que no esquivo la asunción de la responsabilidad social-política. El primer estadio es, por tanto, la adquisición de la conciencia

comprometida, la autoubicación en un lugar concreto dentro del espectro social y la consiguiente toma de conciencia de la importancia que la tarea poética tiene para la comunidad a la que el poeta se siente vinculado.

El poeta, llegado a este grado de concienciación, debe dar forzosamente un segundo paso: asistimos a la adopción de la dialéctica profética como medio expresivo idóneo a la hora de hacer partícipes a los demás del mensaje que quiere transmitir. Walt Whitman fue el gran profeta de Norteamérica, prácticamente el único; adoptó así la grandilocuente retórica de los oradores quákeros, los recursos del púlpito, pero eludió el compromiso-hasta-el-final, el ofrecimiento propiciatorio de los poetas españoles -encabezados, no lo olvidemos, por León Felipe-, los cuales sí se vieron abocados a enfrentarse con su tarea profética como una actividad que puede llevar oculta una semilla de entrega hasta la muerte. Los poetas sociales se hacen eco, desde el profetismo, de la vivencia del dolor, de la muerte, del desasimiento, y no dudan en ofrecer su vida en sacrificio para conseguir un futuro mejor, un futuro en concordia. La predisposición al sacrificio como vía de salvación es algo casi inimaginable para Whitman, habitante de un país joven y poderoso. El norteamericano acerca la poesía a la vida cotidiana llevado por su afán panteísta, por el aliento cósmico que recorre todo su sistema filosófico: todo debe estar en el poema porque todo pertenece a la vida y la conforma. Nuestros poetas proceden, sin embargo, a partir de un planteamiento exclusivamente poético: contaminan el poema con la vida porque quieren referir la poesía al ámbito del hombre de la

calle, el cual se había visto negado de ella desde los presupuestos elitistas de la poesía pura.

Walt Whitman encarna, en un sentido amplio, la figura del **poeta total** que los poetas españoles buscaban para canalizar sus propias inquietudes. Readaptó además la retórica bíblica a las exigencias formales de su mensaje. Whitman reestructuró los esquemas básicos del romanticismo, su exaltación de la vida y del yo, y los enmarcó en los presupuestos de la poesía moderna, hasta el punto de convertirse en padre de la misma.

C) La poesía como esfuerzo comunicativo.

Respecto a la espinosa cuestión de la concepción de la poesía como **comunicación**, hay que tener en cuenta que el presupuesto de la obligatoriedad del aspecto comunicativo en el fenómeno poético es una de las cuestiones básicas defendidas entre los poetas de la primera generación social de posguerra. Hasta tal punto esto es así, que es precisamente el binomio **poesía/comunicación** el que se esgrime frente al de **poesía/conocimiento** incluso por parte de los poetas que formarán la segunda promoción, como ya abordamos al tratar de la periodización de la poesía española durante la posguerra.

¿Por qué se defiende ahora la poesía como comunicación? Hemos visto que la poesía debe apuntar, para los poetas sociales, hacia la **eficacia** y ésta se consigue tan sólo gracias al éxito en el proceso comunicativo. Si pensamos además que la poesía social se constituye según las exigencias del triángulo de la comunicación, emisor/poeta, mensaje/texto poético, receptor/lector, la premisa de la eficacia, del éxito en la con-

secución de la comunicación, se valorará en su justa medida. El poeta tiene un mensaje que quiere hacer llegar a la mayoría con el objeto de avanzar juntos hacia el cambio, de construir un futuro en comunidad; la exigencia de lograr la comunicación, de conectar con los lectores -lectores que, por otra parte, no son iniciados- imprimirá a la poesía un tono coloquial, a veces excesivo, que facilitará el acceso a la misma por parte de un público mayoritario.

Si el poeta dispone de un solo instrumento -su palabra- para acometer la reforma de la sociedad, debe atender a que este instrumento sea accesible a la práctica totalidad de los receptores, que el texto no mutile sus propias posibilidades de ser entendido y asimilado:

"Por eso no escribimos por las ramas;
ya no tenemos la poesía a pájaros;
y vamos sin corona por la calle;
entramos en casa del vecino,
humildes nos sentamos a su mesa
y nos bebemos juntos un buen trago
de vino o rejalgar, según se tercié.
Y le decimos cosas que le alcanzan
poniendo la belleza flor de arcilla".

(A.FIGUERA, "Estamos viendo todo lo que
pasa", Toco la tierra)

La actitud del poeta, según se desprende del poema de Angela Figuera, ha cambiado de forma radical respecto al concepto, la adquisición y el disfrute de la belleza: la belleza debe ser ahora un elemento a compartir, no el reducto de unos pocos elegidos que aún se escudan en su torre de marfil de las salpicaduras de la vida. La belleza existe, pero ya no es "en-sí-misma" sino que se proyecta hacia el disfrute común. El poeta es para todos y a todos dirige su voz, a todos acerca la belleza y el arte. La palabra nueva es palabra verdadera y eso

basta para lograr la superioridad moral respecto a la poesía anterior:

"Yo hablo adelantándome a las maravillosas palabras de los poetas a las mentirosas ondas de los mercaderes a los estereotipados teletipos mercenarios".¹⁷⁷

(B.de OTERO, "El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría", Que trata de España)

Tan importante en el éxito del proceso comunicativo, objetivo axial de la poesía social, como la actitud del poeta y la rotundidad de su mensaje, resulta en este caso la redefinición del público o, más exactamente, del lector. Los poetas sociales sitúan en el lugar del interlocutor, en el "vosotros" que con frecuencia se transforma en "nosotros", a los estamentos sociales hasta entonces excluidos del campo de atención de los poetas, a los individuos ocupados en el cumplimiento de las labores más humildes, gentes sin formación estética ni cultural, gentes de la calle. Aparecerán así, desgranados en los poemas, barrenderos, lecheros, mineros, amas de casa, pescadores, carteros, prostitutas... El poema "La gente" de Rafael Morales es un ejemplo magnífico que, debido a su extensión, no vamos a poder reproducir en su totalidad:

"Mira los barrenderos matinales,
los hijos del rocío y de la pana.
[...]
Mira los pescadores húmedos y verdes
[...]
pasas entre albañiles blancos,
entre mecánicos azules
y negros carboneros".

No faltan prostitutas ni clientes:

"Unas mujeres tristes y pintadas,
sonreían a todas las carteras,
y ellos, analfabetos y magnánimos,
las miraban por dentro, hacia las medias".

¹⁷⁷ Ibidem, p.140.

(B.de OTERO, "Muy lejos", En castellano)

Gabriel Celaya desarrolla en "A Andrés Bastera" un canto elogioso al obrero anónimo de su fábrica, al cual se acerca de igual a igual, de hombre a hombre:

"Hay gentes que trabajan el hierro y el cemento;
 las hay dadas a espantos, o a conservas, o a granos,
 o a lanas, o a anilinas, o a vinos, o a carbones;
 [...]
 Tales son los oficios. Tales son las materias.
 Tal la forma de asalto del amor de la nuestra,
 la tuya, Andrés, la mía.
 Tal la oscura tarea que impone el ser un hombre
 [...]
 Hay algo que conmueve y entiendes sin ideas
 si de pronto te estrecho febrilmente la mano.

La mano, Andrés. Tu mano, medida de la mía".
 (Las cartas boca arriba)

Los ejemplos de interpelación del poeta a sus semejantes, a las gentes sencillas de la calle, a los individuos que desempeñan las labores más humildes, serían infinitos. Los poetas eligen, como interlocutes, a un público muy concreto, al lector hasta entonces apartado del fenómeno artístico. De igual modo, Walt Whitman elaboró interminables catálogos que aspiraban a condensar la complejidad del espectro social, del "melt-ing-pot" americano. El apartado 15 de Leaves of Grass es un inmejorable ejemplo de este afán inclusivo:

"The contralto sings in the organ loft.
 The carpenter dresses his plank...
 [...]
 The pilot seizes the king-pin...
 [...]
 The duck-shooter walks by silent and cautious stretches,
 The deacons are ordain'd with cross'd hands at the
 altar,
 The spinning-girl retreats and advances to the hum of
 the big
 wheel..."¹⁷⁸

¹⁷⁸ WHITMAN, W., Op.cit. p.40

Lo que diferencia la actitud de Whitman respecto a la que adoptan nuestros poetas es el afán panteísta que da forma a su sistema ideológico-filosófico. El norteamericano construye sus catálogos con el fin de presentarse como poeta que lo contiene todo, el poeta abraza multitudes, se baña en ellas, de tal manera que puede exclamar arrebatado de gozo:

"And these tend inward to me, and I tend outward to
 them,
 And such as it is to be of these more or less I am,
 And of these one and all I weave the song of
 myself".¹⁷⁹

El yo de Whitman se construye, como ya hemos visto más arriba, gracias a la acumulación cósmica de objetos y personas, de animales y cosas; en la posguerra española, sin embargo, como también hemos analizado, no cuajan planteamientos panteístas. En España encontramos un brote de humanismo bastante más cercano a la idea rousseauiana de la bonhomía que a las aspiraciones de totalidad que recorren la obra de Whitman. Los poetas sociales acompañan a los hombres sencillos, tratan de hermanarse en su causa, esto es, en su sufrimiento, en su dolor, en la tragedia de su vida cotidiana, pero no pretenden construir un super-yo a partir de la comunión de almas y cuerpos. Hay que tener en cuenta además que Whitman se vio siempre asaltado por una extrema preocupación en torno a la vertebración del cuerpo y el alma, al binomio humanidad/divinidad que todo individuo comporta. Como poeta total de América, quiso enfrentarse al reto de la compatibilidad del cuerpo y el alma en cada ser humano, de ahí que diera por una parte en la reivindicación absoluta de la corporeidad, del poder del cuerpo,

¹⁷⁹ Ibidem, p.44.

de la importancia de la sexualidad y, por otra, en la comunión de las almas:

"I am the poet of the Body and I am the poet of the
Soul,
The pleasures of Heaven are with me and the pains of
hell are
with me,
[...]
I am the poet of the woman the same as the man".¹⁸⁰

La poesía social aligeró esta carga panteísta de Whitman y puso de relieve tan sólo la faceta rehumanizada, la pasión humana que le caracteriza. Vieron en él al poeta accesible, al poeta mojado en un baño de multitud, al poeta libre de prejuicios elitistas, al poeta de la causa común; ofrecía, en suma, la imagen idónea que nuestros poetas necesitaban para legitimar sus aspiraciones poéticas, tan rupturistas si pensamos que unos pocos años antes la poesía pura, la búsqueda y cultivo de la belleza como fin en sí misma, era la única ley válida de creación artística.

La redefinición del público, la apertura del poema a un lector no iniciado, imprime una nueva exigencia directamente vinculada a la cuestión de la comunicabilidad: si el poeta aspira a la comprensión del texto por parte de ese lector profano deberá adaptar su lenguaje poético, las complejidades estilísticas, a las necesidades y aptitudes de éste. La exigencia básica en este contexto es, por supuesto, la búsqueda y cultivo de un **estilo coloquial**. Si de algo se ha acusado a la primera promoción de poesía social en la posguerra es de haber caído en la trampa de una expresión en exceso coloquial, de descuidar el plano formal-estético del fenómeno artístico-poé-

¹⁸⁰ Ibidem, p.48.

tico a favor de un estilo rebajado, de dudosa calidad literaria en más ocasiones de lo que sería de desear. A pesar de que la poesía social parte con la premisa inicial de conseguir el éxito en la comunicación con el lector, los grandes poetas de este grupo, Otero, Celaya, Hierro, ... supieron controlar la derivación coloquial de su lenguaje, pero esto no fue así en la gran cantidad de epígonos que, atraídos por la aparente sencillez del proceso compositivo, proliferaron terriblemente.

Las circunstancias externas en que surge su producción obligan a abandonar el cultivo de la belleza huera; un rápido repaso de sus declaraciones poéticas así viene a confirmarlo:

"Lo que he visto padecer, padeciéndolo, lo que sigo viendo, me acucia con exigencia imperiosa. Tengo que gritar contra ello y buscar algo que oponer al derrumbe. Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta [...] para salvarnos y ayudarnos unos a otros".¹⁸¹

(A.FIGUERA)

Gabriel Celaya plantea la necesidad de comunicar realmente, de dejar de lado toda superfluidad estética:

"Lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el "nadie es nadie", para después seducir y levantar a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se terciía..."¹⁸²

La poética en verso que Blas de Otero escribió para esta misma antología de Leopoldo de Luis tampoco admite réplica:

"Saber que la belleza, eso que llaman
cielo, mínima flor. Mar amarillo,
ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes

¹⁸¹ LUIS, L.de, Op.cit. p.58.

¹⁸² Ibidem, p.92.

hay que poner los hombres en su sitio".¹⁸³

En su declaración de principios Agustín Millares apunta asimismo su intención previa de comunicar por encima de otras inquietudes secundarias:

"No hago poesía por el solo gusto de hacerla. Me gusta porque es un medio de comunicarme con los demás hombres -de carne y hueso- como yo".¹⁸⁴

En la evolución interna de la poesía social no faltaron tampoco voces discordantes que llamaron la atención sobre el hecho de que los poetas estaban cayendo en un chato utilitarismo cada día más alejado de los cauces literarios:

"La belleza debe ser un medio -el esencial- del poeta para expresar lo mejor que éste tenga como hombre, y con ello ganará la belleza misma, grávida hondura, de amor y de verdad. Y así, en esta línea de lo universal humano es en la que quiero yo la poesía social, una poesía proyectada más allá del yo y de la pura belleza, libre, vive en lo eterno del hombre a la vez que en lo inmediato..."¹⁸⁵

El afán dialogante de la poesía social, al igual que sucedió con la obra de Whitman, fue la causa del tono prosaico de la misma y de que constituyera el blanco de las iras de los defensores de una poesía irreductible a otra que no fuera ella misma, virtualmente superior a las realidades de la vida cotidiana. La poesía social llegó a empobrecerse, esto no resulta ningún secreto, a través del cultivo de unos registros limitados, muy objetivos, destinados a la comprensión mayoritaria de un mensaje estructurado con intención claramente doctrinal. Y es que, como muy bien lo expresó Ascunce, "el problema, a par-

¹⁸³ Ibidem. p.130.

¹⁸⁴ Ibidem. p.145.

¹⁸⁵ Ibidem, p.176.

tir de este punto, es encontrar los medios poéticos apropiados e idóneos para garantizar al mismo tiempo la poeticidad del expresado y la finalidad del mensaje".¹⁸⁶

En Whitman asistimos a un proceso muy semejante: el poeta norteamericano, que explotó al máximo las posibilidades del verso libre fue rechazado desde el principio en los ambientes literarios del momento y reducido al ostracismo más absoluto. Sus declaraciones en el prefacio de Leaves of Grass dan fe de una visión muy especial, hasta entonces inédita, de la belleza en el poema:

"The poetic quality is not marshalled in rhyme or uniformity or abstract addresses to things nor in melancholy complaints or good precepts, but is the life and much else and is in the soul [...] The fluency and ornaments of the finest poems or music or orations or recitations are not independent but dependent. All beauty comes from beautiful blood and beautiful brain".¹⁸⁷

Whitman situó siempre la simplicidad formal en el núcleo de su actividad artística, con fines básicamente comunicativos, claro está:

"The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters is simplicity. Nothing is better than simplicity..."¹⁸⁸

El poeta, que desde el principio quiso ser bardo, profeta al servicio de todos, forjó un lenguaje poético accesible, directo, sin excesos retóricos o formales. La premisa previa de la comunicabilidad impuso a la producción lírica del norteamer-

¹⁸⁶ ASCUNCE, J.A., "La poesía social como lenguaje poético", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Art.Cit., p.124.

¹⁸⁷ KAPLAN, Justin (ed.), Whitman. Poetry and Prose, Op.Cit., p.11.

¹⁸⁸ Ibidem, p.13.

ricano un tono personalísimo en ocasiones más cercano a los recursos de la prosa que a los de la poesía. Nadie antes había conducido, como Whitman, la poesía al ámbito del hombre, nadie había llevado la naturaleza del hombre de carne y hueso, no idealizado, a la categoría de objeto poético. La precedencia whitmaniana respecto a la consagración de la poesía a la causa del hombre no admite réplica si atendemos a las pretensiones de nuestros poetas sociales, como hemos venido demostrando a lo largo de este capítulo.

Antes de concluir el presente apartado queremos proceder a realizar una reflexión más en torno a la cuestión de la comunicabilidad del fenómeno poético, al menos de la comunicación dirigida a las mayorías, tal y como la planteó la poesía social española. La poesía siempre ha sido y será, en un grado mayor que los demás géneros literarios, cuestión de unos pocos, de una selecta minoría, aunque los poetas sociales se negaran a aceptarlo. El hecho de que rebajaran en todo lo posible el grado de literariedad de sus producciones no condujo en ningún caso a que la extensión de la poesía social se multiplicara ostensiblemente entre sus lectores, sino que en algunos casos propiciaron el empobrecimiento de la expresión poética y el agotamiento de la fórmula social.

Los poetas sociales tienen en un aspecto muy concreto, una conciencia progresivamente más clara y lúcida de las limitaciones de la poesía para cambiar el mundo, la sociedad o la naturaleza humana. Esta vena de desencanto que se deja sentir con cada vez mayor intensidad entre estos poetas puede muy bien deberse, por una parte, a la constatación irrefutable de

que no pueden cambiar la realidad con la poesía, arma inútil al fin y la cabo, o bien que la poesía no es en ningún caso el vehículo favorito de las mayorías, que el público que accede a la misma sigue siendo el de siempre: el mismo público burgués e iniciado que gozaba con el cultivo de la poesía pura.

La sensación de fracaso que evidencian en un momento u otro la mayoría de los poetas sociales, la tentación de abandonarlo todo, de dejar su labor a medio concluir, podría ser el resultado de esta progresiva toma de conciencia de la incapacidad de la poesía para provocar cambios importantes en el ámbito exterior al propio fenómeno poético. Esta sensación de fracaso se podría interpretar como el reflejo de la incomodidad del poeta al comprobar la futilidad de su afán social/político. Estos poetas sociales de la primera generación fueron relevados por unos poetas jóvenes que rechazaron la pobreza expresiva de la poética social y que procedieron a reconsiderar la vertebración entre la forma y el contenido, a reevaluar el precio artístico a pagar para transmitir un cierto contenido doctrinal. El esfuerzo por sacar a la poesía del reducto de los elegidos, de las minorías resultó ser, en cierto modo, un fracaso, de ahí que los nuevos poetas surjan con una conciencia más clara de los límites de la reductibilidad de la poesía a ámbitos que, en principio, le son ajenos.

9.3.3.2 La segunda promoción poética de la posguerra.

En el estudio de las premisas poéticas de la segunda generación de la posguerra española hemos utilizado los criterios cronológicos seguidos por José Batlló en su Antología de la Nueva Poesía Española.¹⁸⁹ en la que reúne a los poetas más interesantes y representativos de este segundo periodo de la poesía española tras la guerra civil. Aunque no se nos oculta el riesgo implícito en la utilización de una antología como referente en un trabajo de estas características, también es verdad que, desde el punto de vista de la periodización, de la división cronológica, la obra de Batlló recopila los textos más importantes de un amplio grupo de poetas que, además, permanecen poéticamente "en activo". A esto se añade el hecho de que la segunda promoción de posguerra presenta una serie de peculiaridades que la distancian progresivamente de algunos presupuestos de la primera, entre ellos muchos de los adelantados en su día por Whitman.

Los autores que integran este grupo surgen con una clara conciencia de que lo que por aquel entonces se conocía por "poesía social" había entrado ya en un callejón sin salida al desgastar los recursos expresivos y agotar las posibilidades temáticas de "lo social".

Estos poetas jóvenes apuestan, antes que por la poesía como comunicación, por la poesía como vía de conocimiento, como palestra en la que el poeta se mide con la realidad al acceder a su conocimiento y al conocimiento de sí mismo. La poesía se contempla a partir de ahora no únicamente como un ins-

¹⁸⁹ BATLLO, J., Antología de la Nueva Poesía Española, Lumen, Barcelona, 1977.

trumento para describir, denunciar o cambiar la realidad, sino como el vehículo ideal para acceder a procesos cognitivos superiores a los que aportan la mera observación y la consiguiente descripción fenomenológica. Rechazan así, en primera instancia, el prosaísmo de sus predecesores, el desprecio que éstos mostraron por la búsqueda de la belleza. Los nuevos poetas no van a situar la belleza como objetivo último, fin en sí misma de sus actividades literarias, pero sí que inician una profunda revisión y renovación del lenguaje poético. En términos generales, podría decirse que la altura y calidad líricas de esta segunda generación gana en excelencia respecto a la primera.

Ahora bien, siguiendo el hilo conductor que vertebra este estudio, cabría preguntarse qué relación existe entre estos poetas y el norteamericano Walt Whitman. Una primera aproximación, una lectura superficial, nos llevaría a establecer una serie de erróneas conclusiones. Es verdad que estos poetas emprenden unos rumbos poéticos diversos a los de la generación anterior, pero no es menos cierto que conservan toda una serie de presupuestos poetológicos vinculables a las adquisiciones que en su día hizo Whitman y que la primera generación explotó sistemáticamente. Como ya indicamos en el breve análisis introductorio, la proximidad cronológica existente entre la primera generación y los acontecimientos que originó el estallido bélico imprimió a los poetas sociales un desgarramiento, una desesperación y un sentido del deber que es casi imposible encontrar entre los poetas jóvenes, más distanciados de la tragedia cainita. A esto se añade el hecho de que en la primera

generación la obsesión por lo social era común a todos los poetas, el cultivo de la poesía social fue masivo -en esto radicó, por otra parte, su fracaso-, mientras que en la segunda generación se propusieron renovar los temas y las formas sin perder de vista, eso sí, cuestiones de índole ética.

Resulta evidente, pues, que en esta segunda oleada de poetas asistimos al rebajamiento del tono profético, al abandono de la concepción de la poesía como vehículo de cualidades terapéuticas de urgencia. Esto no quiere decir, sin embargo, que la conciencia profética desaparezca: lo que ocurre es que ya no es la única actitud legítima del poeta. De esta forma, encontramos en Carlos Sahagún, por ejemplo, una auténtica actitud profética en "Agua Subterránea":

"Preguntad qué hay debajo de la tierra,
qué extraña profecía se oye, qué ancho,
qué hermoso porvenir espera [...]
Preguntad qué hay debajo de la tierra.
Ahora puedo decirlo, ahora lo veo.
[...]
No miréis atrás. Lo veo. Se avecina
un buen tiempo, una luz libre, se oye
un viento hermoso en nuestras almas..."

El poeta presenta todavía una actitud profética y encarna asimismo una promesa de futuro o, al menos, la lucha por vivir en esa esperanza; es conocedor, sin embargo, del pasado ya olvidado, se erige por tanto en voz de sabiduría, en voz de la razón; el poema "Ayer" de Angel González es una muestra óptima de la actitud del poeta como conocedor del pasado, un pasado que él atesora porque es fuente de conocimiento:

"Por eso mismo,
porque es como os digo,
dejadme que os hable
de ayer, una vez más
de ayer: el día
incomparable que ya nadie nunca

volverá a ver jamás sobre la tierra".
(Sin esperanza con convencimiento)

Su labor poética se ve avalada por el conocimiento de lo que otras conciencias han olvidado, ya sea sin querer, ya sea porque no quieren recordarlo. Al igual que Whitman, el poeta no debe olvidar el pasado porque es una parte esencial del presente y de la promesa del futuro. Los poetas actúan en una doble dirección: guardan la herencia del pasado y la proyectan hacia los tiempos venideros.

No falta tampoco entre estos poetas la conciencia de haber elegido libremente, aún a pesar de haber escogido la labor poética porque no se podía hacer otra cosa, porque estaba escrito y prescrito en el destino:

"Nací para poeta o para muerto,
 escogí lo difícil
 -supervivo de todos los naufragios-,
 y sigo con mis versos,
 vivita y coleando".
 (G.FUERTE, "Nací para poeta o para muerto",
Ni tiro, ni veneno, ni navaja).

Junto a la voluntariedad que marca su tarea poética, los poetas de esta segunda generación se sienten también vinculados al hombre, unidos a él de igual a igual, sin abismos elitistas que los separen:

"Y hemos meditado
 para entender tan sólo
 la dimensión de un hombre
 que vive de su oficio,
 algo prosaico, es cierto,
 carente de grandeza,
 que no saldrá en los libros
 de historia, por supuesto".
 (J.A.GOYTISOLO, "Meditación sobre el yeso")

Jaime Gil de Biedma dedica asimismo un bellissimo poema a los seres que le rodean, a sus iguales, confesando una sana y directa preocupación por sus problemas:

"Y he pensado en los miles de seres humanos,
hombres y mujeres que en este mismo instante,
con el primer escalofrío,
han vuelto a preguntarse por sus preocupaciones,
por su fatiga anticipada,
por su ansiedad para este invierno".
("Noche triste de octubre, 1959", Moralidades)

Este mismo poeta se declara "hombre", sin más, encuentra en su condición humana la promesa de libertad:

"Por lo visto es posible declararse hombre.
Por lo visto es posible decir NO.
De una vez y en la calle, de una vez, por todas
y por todas las veces en que no pudimos".
("Por lo visto")

Destaca asimismo la voz hablante desde el "nosotros", el poeta, al igual que en la poesía del periodo anterior, habla con mentalidad colectiva, es la voz de todos porque se siente uno más entre los paseantes que ocupan la calle. Los poetas reclaman, en nombre de todos, que le sea devuelta al hombre su dignidad, su capacidad de llevar las riendas de la historia. Intentan de esta forma recuperar para hombre el lugar que le corresponde en la construcción de su marco histórico. Como se señala en el título del poema "Apología y petición", de Gil de Biedma, el poeta no duda en hacer apología del hombre de la calle, del individuo de carne y hueso:

"Pido que España expulse a esos demonios.
Que la pobreza suba hasta el gobierno.
Que sea el hombre el dueño de su historia".
(Moralidades)

También en consonancia con las reivindicaciones básicas de la poesía social que hemos querido leer tan sólo en clave whitmaniana, es posible encontrar en los poetas más jóvenes un aprecio profundo por la palabra poética, por su fuerza para la denuncia, para transformar la realidad, para hostigar los ánimos:

de nuevo al aire,
al sol". (Palabra sobre palabra)

El poeta asturiano se sitúa así entre los buscadores de la palabra genesíaca, de la palabra eterna. La palabra se contempla aquí también en el sentido bíblico al que apelaban Blas de Otero, Gabriel Celaya o Walt Whitman, una palabra que guarda similitudes importantes con la palabra demiúrgica de Miguel de Unamuno. Se trata de la palabra como origen, en una perspectiva claramente adámica, de la palabra compartida porque es palabra común, palabra compartida por todos los que buscan la **verdad**. Continúan por tanto en la línea de los poetas anteriores, que defendían a capa y espada la sinceridad de su poesía frente a la repetición esteticista de los garcilasistas; el poeta se legitima gracias a la legitimidad de su palabra:

"Mas escuchad: palabras de justicia,
palabras de verdad para vosotros tengo.
Harto camino recorrí callándolas.
Yo padecí sobrados contratiempos.
Es llegada la hora del heraldo,
del que difunde nuevas en el viento.
Es llegada la hora de abrir ojos y oídos
[...]
Os anuncio el adviento de la noche.
¡De nuevas de verdad soy mensajero!"
(Pere GIMFERRER, "Retornos")

En este poema asistimos asimismo a la presentación del poeta en clave profética: encontramos el símbolo del camino recorrido, de implícita penuria, antes de encontrar a los destinatarios de la buena nueva. El poeta asume así un cierto tono mesiánico el hacerse portador de la verdad, portavoz de la llegada de los nuevos tiempos.

El poema "Discurso" de Carlos Barral es un ejemplo óptimo, por otro lado, para abordar la cuestión de la poesía como vía de conocimiento: el poeta se ofrece voluntariamente y en

ese ofrecimiento apuesta por la verdad, pero aparece aquí -y esto sí que es una característica propia de la segunda generación de la poesía social- la conciencia clara de que el poeta, a través de la actividad poética, aspira al conocimiento de sí mismo, y al recuperar el pasado, se reencuentra:

"Sabéis
que nuestras verdades son voluntarias
[...]
Por eso
hundo la mano en la memoria, palpo
sus calientes rincones y sus pliegues
más húmedos buscándome".
(Diecinueve figuras de mi historia civil)

Hay en estos poetas jóvenes un factor nuevo, una cierta morosidad en la vuelta al pasado como origen que explicaría el presente. La tensión de avanzar a marchas forzadas hacia el futuro no aparece con la premura de los poetas de la primera generación. El poeta no está tan diluido en la masa, en el nosotros, sino que tiende a indagar en su propia naturaleza como etapa previa a la adopción del yo-hablante-plural.

Los poetas de esta segunda promoción se debaten entre el anhelo de la **esperanza** y la amenaza constante del **fracaso**. De "escépticos" han sido calificados estos autores en comparación a los que pertenecían a la primera generación; el paso del tiempo, la inmovilidad de la situación, el temor a que ésta se alargue hasta el infinito confiere a estos poetas un grado importante de escepticismo, de desaliento, de desánimo. Como vía de escape recurrirán con frecuencia a la ironía, punto de fuga de la terrible inquietud que se esconde tras la sospecha de que las circunstancias son inamovibles o, más exactamente, de que la poesía no es el vehículo idóneo para acometer la reforma social. Uno de los ejemplos más rotundos de esperanza en la

labor del poeta y en el advenimiento de un futuro mejor es el de J. A. Goytisolo en "Algo sucede":

"Sin embargo yo os digo que tenemos razón,
que la cosa está que arde,
y que vale la pena continuar
porque algo está ocurriendo,
algo sucede en este espeso ambiente".

El poeta actúa, otras veces, como elemento perturbador, como espoleador de las conciencias ajenas en un intento por promover la acción conjunta, de provocar el cambio:

"A uña de caballo, desvivido,
la nueva transmití de pueblo en pueblo.
Yo sembré la amenaza en cada hombre.
De alarmas inflamé a cuantos me vieron".
(P.GIMFERRER, "Retornos")

Carlos Sahagún apunta también desde el poema el brillo del momento que se avecina, la llegada, tan ansiada, de tiempos mejores:

"Decid que brindaremos todos juntos,
todos puros, todos alegres, como
si se abrieran de pronto las puertas de la
patria".
("Agua Subterránea")

Junto a los estallidos de esperanza, junto a la intuición de que la época oscura toca a su fin, surge, con una fuerza imparable, la sospecha de que el ansiado triunfo no está tan cerca, que todo es un espejismo atroz:

"Tierra de promisión no conquistada
por mí, que por la luz que te arrebató:
que nueva paz me da mientras sucede
la historia de mi cuerpo en los rebaños".
(Rafael SOTO VERGES, "Destierro y
meditación")

El poeta, resignado a no llegar a disfrutar de un futuro pleno de libertad y justicia, trata de hallar consuelo en lo que ve en la calle, en la realidad que le rodea. Otras veces, sin embargo, el desaliento es demasiado denso, el poeta cae al

abismo de la crisis existencial, como le ocurre a Caballero Bonald en "Mañana, me decían":

"Mañana, me gritaban. Pero
¿dónde estaré mañana, madre
mía? ¿De qué van a servirme
tantos días sin mí? ¿Es necesario
el mundo, soy necesario yo,
me hago falta a mí mismo?"
(Las horas muertas)

Tampoco hay que olvidar la resignación dolorida de Joaquín Marco respecto a las consecuencias del sacrificio, en el poema "Voy a escribir..." que hemos mencionado más arriba, y en el que el poeta muestra incluso una cierta actitud de rechazo del pueblo, al que considera sumido en la ignorancia, en el oscurantismo, ajeno a la labor salvífica que realiza el poeta.

En este breve repaso de los presupuestos poetológicos de la segunda promoción de posguerra hemos introducido, resulta evidente, una restricción importante: hemos analizado tan sólo aquellos presupuestos que conectan con la poética whitmaniana y que guardan una deuda atribuible a la visión que de Whitman propagó la primera promoción. Las nuevas orientaciones estéticas de los poetas jóvenes fuerzan el alejamiento del uso mayoritario de la retórica bíblica, de la simbología salvífica; al situar en el centro de su teoría poética la concepción de la poesía como medio de conocimiento, la figura del poeta cobra una dimensión especial, más definida, más importante en sí misma respecto a la masa amorfa de ciudadanos, de individuos a los que se enfrentaba antes con intenciones redentoras.

Esta segunda generación no abandona, sin embargo, la preocupación ética por los acontecimientos exteriores, pero su

proyección en el poema es diferente. Asistimos a un relajamiento de la tensión entre el fondo y la forma, de tal manera que la forma sale mejor parada aquí que en el cultivo mayoritario de la poesía social anterior. Se observan todavía entre estos poetas las cuestiones que hemos planteado someramente más arriba así como una marcada tendencia autobiográfica y un hondo sentido de la solidaridad. Abunda entre ellos una desinhibida confesión de su pertenencia a las capas burguesas, de las que habitualmente reniegan, y tratan de recuperar el pasado, la niñez marcada por una guerra ya remota, como medio de conocer mejor la realidad.

Respecto a la recepción de Whitman, la permanencia de ciertos aspectos de su profetismo, del valor que concede a la palabra poética como vehículo de verdad y de cambio, el afán, ya atenuado, por conseguir un futuro mejor,... apenas sirven para justificar una concreción sólida del poeta norteamericano, una alteración en su paradigma de sentido. Podría pensarse que el eco rotundo de la obra de Whitman que resuena entre los poetas de la primera generación se va debilitando con el paso del tiempo. El norteamericano encajaba a la perfección en los esquemas vitales y expresivos que la primera promoción necesitaba: encarnaba la entrega al hermano, el descubrimiento y el consiguiente canto exaltado de las virtudes del hombre corriente dentro del poema, la evolución hacia posturas proféticas como única salida expresiva a las inquietudes mesiánicas, la concepción de la poesía desde propuestas salvíficas,... características todas que se vieron enriquecidas con la vivencia cercana de la tragedia bélica, que intensificó y radicalizó

increíblemente la toma de postura por parte de los poetas de este periodo. Nuestros poetas aportaron una mayor carga de afectividad y de sinceridad que Walt Whitman, atemperaron la preeminencia de su inabarcable ego y explotaron algunas de las más interesantes propuestas de la retórica bíblica, todo ello, insistimos, en el marco general de la proximidad de la tragedia, de la vivencia del desgarramiento patrio.

En los poetas adscribibles a la segunda promoción poética asistimos a un abandono progresivo de las actitudes proféticas, principal baluarte de la concreción whitmaniana anterior, y empieza a cobrar más peso la poesía en sí misma que la poesía en cuanto mensaje liberador, de protesta o de denuncia. La inmovilidad de las circunstancias conduce a un cada vez más insoslayable escepticismo: si la poesía no puede producir cambios sustanciales, volvamos a la poesía en sí misma, sin cargarla de responsabilidades doctrinales. Es por esto que decimos que la presencia de Whitman es rastreable tan sólo por lo que a la pervivencia de ciertos valores en el fenómeno poético respecta. La evolución posterior de todos estos poetas no hará más que confirmar nuestras palabras y el abandono definitivo de las actitudes "sociales" es tan sólo cuestión de tiempo.

CONCLUSION

Del análisis detallado de la recepción de Walt Whitman en el panorama poético español se desprenden dos reflexiones muy iluminadoras respecto al desarrollo de los procesos de creación artística: si tenemos en cuenta, en primer lugar, que la obra de Whitman no empezó a ser seriamente considerada por los círculos de la crítica norteamericana hasta la década de los cincuenta del presente siglo, resulta evidente que la respuesta europea -y, por supuesto, española- a su propuesta creativa es mucho más rica y diversa que la que obtuvo en su propio país. Buena parte de responsabilidad en este rechazo sistemático de la lírica whitmaniana la tuvo T.S. Eliot, el cual no fue capaz de superar los prejuicios que profundizaban su distancia estética respecto a Whitman y fosilizó una peyorativa y disminuida imagen del bardo entre sus compatriotas.

La segunda reflexión que facilita nuestro estudio está directamente relacionada con la primera, y no es otra cosa que la percepción de la pronta y fácil respuesta que Leaves of Grass obtuvo entre los poetas franceses, ya desde los mismos simbolistas, prácticamente contemporáneos de Whitman. El análisis pormenorizado de la recepción productiva del norteamericano en Francia ha sido llevada a cabo ya por Betsy Erkkila, como hemos puesto de manifiesto en todo momento a lo largo de nuestro trabajo. El panorama poético francés constituye así un marco de referencia insustituible por lo que a la configuración del tono en la recepción de Whitman en Europa respecta.

Los límites impuestos en este estudio nos impiden realizar un cotejo exhaustivo de las sucesivas concreciones del poeta de Manhattan en los diferentes países europeos, pero sí que nos permiten establecer toda una serie de conclusiones a partir de la comparación de la suerte seguida por Whitman en el panorama español con la primera y esencial concreción whitmaniana en el mundo poético francés.

Hay que recordar, para empezar, que la concreción simbolista francesa es tan sólo la primera de una larga saga de concreciones igualmente importantes que se extienden en el marco europeo hasta al menos el ocaso de las vanguardias. A esto se añade el hecho fundamental de que en la evolución de la poesía europea hacia nuevos modos e inquietudes expresivos el liderazgo francés resulta indiscutible. Así, Walt Whitman figurará en la renovación formal simbolista, en la reelaboración del nuevo yo poético, en el canto a la modernidad que inician los futuristas... pero lo realmente importante es que el panorama francés es un punto de referencia insustituible para el resto de la poesía europea. En este sentido, nuestro país no es un caso aparte, y con la excepcionalidad que le confiere su casi inveterado retraso en la adopción de novedades formales, España es deudora también de las adquisiciones francesas por lo que a la primera recepción y concreción de Whitman respecta.

¿En qué términos se cifran las peculiaridades españolas en la recepción de la obra poética de Whitman? No se trata, sorprendentemente, de un retraso ostensible en la primera concreción, esto es, en la primera traducción, ya que en nuestro

país ésta se remonta al año 1912 (Armando Vasseur), mientras que en Francia se produjo apenas tres años antes (1909, Leon Bazalgette). Las diferencias que distinguirán a España afectarán a las evoluciones poetológicas posteriores y es aquí donde el ámbito español adquiere una dimensión extraordinaria respecto a otros ámbitos poéticos europeos: el poeta norteamericano es adoptado en nuestro país prácticamente siempre a partir de una lectura en clave de compromiso, de profetismo y, en última instancia, de renovado egotismo. Así por ejemplo, frente a la derivación política de cuño socialista que desarrollan los poetas alemanes o el tono de reivindicación homosexual que se percibe en ciertos poetas holandeses, las condiciones culturales y socio-políticas que vertebran el horizonte de expectativas español conducen inexorablemente a enfatizar y radicalizar el aspecto más humanizado de Whitman, a recuperar su generosa pasión por el hombre.

La lectura de Whitman en clave humanizada es evidente ya desde el temprano y aislado acercamiento de Unamuno, de manera que con la excepción del breve lapso futurista -el cual además apenas sí existió en nuestro país-, Walt Whitman es admirado desde el principio en España por consagrarse a la causa del hombre antes que a la causa poética en sí misma. A diferencia de lo ocurrido en el panorama francés, más disperso y variado en cuanto a la dimensión de las concreciones whitmanianas -en el sentido de que gozaron de mayor independencia y autonomía entre sí-, en nuestro país asistimos al curioso fenómeno de la progresiva enfatización de una de las infinitas potencialidades de sentido que la obra de Whitman contenía: su exacerbado

y renovado humanismo de raigambre romántica, enriquecido a su vez con la carga transcendentalista y quákera que siempre sedujo al norteamericano.

¿Podría hablarse de grados de penetración, de afinamiento en el perfil de estas potencialidades de sentido -siempre en una línea de limpia rehumanización- a medida que el legado poético de Whitman se consolida entre nuestros poetas en etapas sucesivas? Rotundamente, sí. En términos generales, al analizar la recepción de Whitman en España en el siglo XX asistimos a la consolidación de su faceta rehumanizada, mesiánica, profética, en detrimento de otras. El método recepcionista resulta utilísimo a la hora de medir la temperatura ascendente de las concreciones del norteamericano entre nosotros, y nos permite distinguir fácilmente tres grandes apartados:

a) En torno a la primera década de este siglo se puede cifrar la concreción más temprana de la producción lírica de Whitman. Confluyen en esta etapa la lectura de Unamuno (1906) y la posterior traducción "oficial" de la mano de Armando Vasseur (en el año 1912). El acercamiento a la producción lírica del norteamericano desde España se inscribe desde el principio en la línea del compromiso pleno con el hombre, en una seria y dolorida vena ética que lucha por vencer el peso esticista de la tradición artística y por atraer el fenómeno literario a la órbita del hombre de la calle.

Miguel de Unamuno accede a la obra de Whitman desde un mundo filosófico impecablemente sólido y estructurado, pero marcado también por la llaga lacerante de la duda existencial. El escritor vasco admirará en Whitman todo aquello que a él le

falta: la entrega rotunda, la vocación mesiánica sin el lastre de la duda, sin fisuras corrosivas; ve en él al ser fuerte e ingenuo a la vez, capaz de afrontar el reto de los tiempos modernos con la gratuidad de su gesto salvífico.

El poeta de Manhattan no sólo justifica y legitima la confusión del arte y la vida, tan atractiva para Unamuno, sino que es además un magnífico exponente de la posibilidad de crear una excelente obra poética a partir de un lenguaje cotidiano, fruto de la irrupción en el poema de realidades igualmente cotidianas. La voz poética de Whitman vino por tanto a corroborar la voz heterodoxa y audaz de Miguel de Unamuno, a reafirmarlo en su postura ética, en la firmeza de su actitud desde la confianza y el convencimiento plenos.

A diferencia de lo que ocurrirá en concreciones posteriores, no se puede hablar de un verdadero giro, de una impronta específica causada por Whitman en Unamuno, pero éste sí que actuó como elemento difusor de una concreta vertiente poética del norteamericano: apuntó la inmensidad de su aliento poético y admiró la sinceridad arrebatadora que permiten intuir sus versos; consagró además la expresión "hombre-libro", tan exacta para definir su propia actitud ante el arte en general y la poesía en particular. Con Whitman, Unamuno reclamó el derecho a ser poeta sin dejar de ser un hombre más, asolado por las terribles circunstancias que atenazan la existencia del individuo. El poeta vasco dejó de lado la carga de renovación formal que la obra de Walt Whitman contiene y apeló a una lectura desde su condición de hombre-poeta que se enfrenta a otro hombre-poeta. Unamuno impuso así una lectura ética antes que es-

tética, adelantando las bases de futuras concreciones cada vez más comprometidas con el hombre.

Unamuno refirió siempre la obra y figura de Whitman a sus propias necesidades. Insistimos en que vio en el bardo norteamericano aquello que él mismo era incapaz de ser: nunca pudo superar las contradicciones de su angustiado yo para acudir al entorno de los otros. Whitman, por su parte, supo suturar la fractura entre el cuerpo y el alma y adivinó la inmortalidad, tan torturadora para Unamuno, en la creación de un intersujeto colectivo, fuera de su estricto ego.

La especificidad de la actitud unamuniana cobra aún mayor relevancia si la comparamos con otras actitudes éticas y estéticas que brotaron en este complejísimo *fin de siècle*. No hay más que recordar la figura de Rubén Darío o, mejor aún, su especial sentido ético, para poder apreciar las sustanciales diferencias que la concreción en el ámbito español muestra frente al panorama latinoamericano.

Rubén Darío admiró siempre, al igual que otros poetas modernistas hispanoamericanos, la faceta democrática del Whitman, tan acorde con sus propias necesidades nacionalistas, pero dejó de lado el mensaje que apuntaba a la mezcla del arte con la vida, a la inmersión del poeta en la agitación social como ley de creación artística. Tampoco exploraron las mil caras del prisma de la poesía escrita por y para el hombre, ya que sus aspiraciones poéticas se encaminaban por derroteros muy diferentes a los que proclamara Whitman. El horizonte de expectativas en que se desarrolló su obra propició la concreción del norteamericano en una potencialidad de sentido muy

particular, la del cantor de la democracia, la del defensor de los derechos básicos del individuo (entre ellos, por supuesto, el derecho a la libertad, objetivo primordial de las colonias latinoamericanas por aquellas fechas). Fue una concreción más ideológica o política que verdaderamente poética, en cuanto que no llegó a alterar sus principios artísticos ni dejó impronta reseñable en su estilo abultado y preciosista.

Walt Whitman, a diferencia de los modernistas, no contempló nunca la necesidad de refugiarse en paraísos artificiales porque la realidad circundante, descubierta por él con una mirada adámica y llena de espíritu cósmico, superaba con creces los límites de cualquier realidad utópica. Fue desde siempre un poeta en la calle porque el espacio exterior le pertenecía desde el momento en que le confería una personalidad múltiple, marcadamente panteísta.

Unamuno fue también un poeta que rechazó la búsqueda de paraísos artificiales porque se dedicó con obsesiva afición a buscar su compleja totalidad humana. Se declaró hombre pleno y fue esta plenitud la que admiró en Whitman. Los poetas españoles posteriores a Unamuno sólo tendrán que limar los resabios esencialistas de la concreción whitmaniana y recuperarán con creciente pasión y convencimiento su compromiso con la realidad exterior.

b) La etapa que se inicia con la década siguiente (desde 1910 en adelante) coincide con el momento de agitación vanguardista y es, en cierto modo, un momento de transición en la primera época y de radicalización en la segunda. La eclosión de las

vanguardias está marcada en España por unas características específicas que difieren bastante de lo que por entonces ocurría en Europa. Nuestro país no gozó de un futurismo estricto y no pudo asistir, por consiguiente, a la estrepitosa admiración por el cauce por el que parecía correr, más que discutir, la vida moderna. Esto le impidió explotar la faceta más modernizante del americano, su fascinación por los avances de la ciencia y la técnica, el placer que experimentaba al autocontemplarse en el ruidoso y bullanguero medio urbano, escape de una infinita gama de tipos, nacionalidades y lenguas, interlocutor colectivo o intersujeto de la obra de Whitman.

Es en este contexto en el que los devaneos futuristas de Bastera, de tono claramente whitmaniano, dejan entrever un momento de vacilación por lo que a la concreción de Whitman en España respecta. Y es que las propias publicaciones vanguardistas, que proliferaron mucho en España, favorecen e impulsan una doble imagen de Whitman: como renovador del lenguaje y las formas poéticas por una parte, y como indiscutible y consolidado profeta y valedor incansable de los derechos básicos del individuo, por otra.

El arranque del surrealismo trajo consigo un profundo replanteamiento de los términos de la relación del poeta, del artista, con su entorno, y precipitó la consolidación de la figura del intelectual comprometido con los demás a partir de una condición humana común. Las bases para la concreción definitiva de Whitman están ya sólidamente instaladas por esta agitación cultural y político-social. De esta manera se explicaría que en esta segunda etapa cuaje con más fuerza que nunca

la figura del bardo, del profeta, del poeta-mesías que ofrece un programa semi-épico/semi-salvífico a partir de su inmersión en las revueltas aguas de la sociedad circundante.

A diferencia de la rápida consagración política de la actividad artística francesa -cuya vinculación al Partido Comunista fue la solución pragmática a sus inquietudes de revolución social y política-, el surrealismo español desarrolló un humanismo politizado, muy ético, que alcanzó su mejor expresión en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca (siempre y cuando mantengamos como criterio selectivo la recepción reproductiva de Whitman entre nuestros poetas). Lorca, influenciado por el halo profético, mediúmnico, que León Felipe había trazado alrededor de la figura de Whitman, adaptó las adquisiciones éticas del norteamericano a las terribles circunstancias de su momento histórico. Acercó a Walt Whitman al corro de los desposeídos, de los desclasados, e hizo de su mensaje profético una baza de lucha contra el dolor, una carta de triunfo en un futuro mejor y más justo.

García Lorca, a pesar de estar sometido durante su estancia en Nueva York a la presión de una terrible crisis personal, trazó los contornos de una recepción menos solipsista que la de Unamuno. Este, al fin y al cabo, estuvo siempre demasiado torturado por una duda agónica que apenas le dejaba salir de su propio yo. Lorca pudo limar, como ya hemos apuntado más arriba, los resabios de la irreconciliable dualidad del cuerpo y el alma que se percibe en Unamuno (dualidad que el poeta vasco adivinó reconstruida en Whitman), y preparó las bases de un asentamiento definitivo del bardo norteamericano como padre

de la democracia, vigía de las libertades, guardián del vínculo con la naturaleza y guía de la comunidad, una comunidad en la que él ocupa el lugar del sacerdote.

La aportación más importante de García Lorca radica en la consolidación de un nuevo modelo de poeta, un poeta que es, como en Unamuno, hombre, pero ahora es sobre todo un **hombre-para-los-demás**, un hombre que no puede permanecer impasible ante el abrumador acoso de las circunstancias históricas. Es así como Whitman se erige en legitimador de una nueva ley ética y artística, precisamente la única susceptible de encajar en el horizonte de expectativas de la época. El acercamiento de Lorca a la figura y obra de Whitman coincide plenamente con el abandono de las pretensiones autorreferenciales del fenómeno artístico. Cuando nuestro poeta estaba ya convencido de la necesidad de apuntar hacia posturas éticas desde la actividad literaria, su encuentro con Walt Whitman a través de la traducción de León Felipe matizó de forma definitiva el perfil del nuevo poeta, un poeta que debe afrontar la tarea salvífica, el liderazgo de su comunidad.

La superación de la concreción de Unamuno es sustancial: en Lorca se confirma la presencia necesaria del poeta en el centro del grupo, la fuerza mesiánica de su canto, la deuda con su tiempo... El poeta debe ser para los demás más que para sí mismo, prima la urgencia de lo público por encima de la urgencia de lo privado. La obra de Whitman se consagra en aras de un **yo-no-problemático** en oposición al **yo-problemático** de Unamuno. Será la poesía de posguerra la que herede esta anteposición de lo público a lo privado y la que la cultive hasta

el agotamiento.

c) La poesía producida en la posguerra española constituye el tercer gran estadio de la recepción de Whitman en España. La tragedia de la guerra civil provocó una desviación radical de lo que podría haber sido el normal discurrir de nuestros movimientos y procesos literarios. El fenómeno más interesante fue, sin duda alguna, la eclosión de lo que se ha dado en llamar "poesía social", una poesía concebida para la eficacia, para la proyección exterior de un programa ético-político. Las circunstancias llevaron a los poetas a abandonar toda pretensión estética (como hiciera Whitman), a asumir un rol salvífico desde la autoconciencia de su condición (como ya había hecho Whitman), y a abusar de un tono profético un tanto delirante (explotado por Whitman años antes). Así planteadas las cosas, parecería que la poesía social de la posguerra española se convirtió en la más rotunda y elaborada concreción de la obra del norteamericano en España hasta ese momento. Ha sido éste precisamente el tópico que la crítica ha acuñado y sostenido desde siempre y que hemos procurado reconsiderar y puntualizar en nuestro trabajo.

Nuestro análisis permite aventurar una conclusión diferente: este tono whitmaniano que los críticos han hecho notar de forma más especial en los poetas de la primera promoción de posguerra, no se explicaría sin la consolidación del paradigma de sentido de la obra de Whitman que se produjo en los años anteriores al estallido del conflicto bélico, paradigma que favoreció la faceta más humanizada, comprometida y "romántica"

del norteamericano, en detrimento de facetas más modernizantes, más sexuales... En la preguerra asistimos a la consagración definitiva de un yo poético muy específico: un yo-no-problemático, al que hemos aludido más arriba, que viene a convertirse en el único modelo aceptado en la posguerra. Es así como la concreción de la obra de Whitman en el ámbito poético español posterior a la guerra guarda una impagable deuda con las potencialidades de sentido que cuajaron, por ejemplo, en García Lorca y León Felipe.

Al referir la presencia de Whitman en España al reducido espacio de la poesía de la posguerra, no se ha hecho otra cosa que perpetuar un rotundo error, fruto de la miopía crítica. Si nos atenemos a la evolución de la recepción de Walt Whitman tal y como la proponemos en este trabajo, resulta evidente que la posguerra no añade nada sustancial al tratamiento de la concreción whitmaniana. Supone, eso sí, el hallazgo y cultivo de unos modos expresivos cuya llaneza recuerdan al estilo y tono de Whitman (a lo cual se añade, además, la imposición mayoritaria y casi exclusiva de los mismos), pero el tratamiento del poeta como individuo no asaltado por problemas personales en detrimento del canon individualista mantenido hasta entonces, es algo que se fragua de forma definitiva en los años previos a la guerra.

No se puede seguir cifrando la presencia de Whitman en el reducto exclusivo de la posguerra española porque los esquemas están sólidamente establecidos ya desde la preguerra. Podría afirmarse incluso, yendo un poco más lejos, que en la posguerra la recepción reproductiva es relativamente fugaz, poco

consistente en comparación a la que se observa en la etapa inmediatamente anterior. Los poetas de la posguerra se acogen en cierto sentido a la incursión en los caminos de Whitman explorados por los poetas predecesores, es decir, no aportan diferencias sustanciales respecto a la concreción anterior. No llegan a imprimir un giro tan radical como el que favorecieron los resultados productivos de García Lorca y Felipe, quienes impulsaron la figura del yo-no-problemático como paso previo a la legitimación de lo público por encima de lo privado en el ámbito del arte en general y de la poesía en particular.

No hay que pensar, sin embargo, que la poesía social española no aportara nada nuevo en la configuración del paradigma whitmaniano. Los poetas sociales no determinaron los márgenes en que se iba a desarrollar la recepción de Whitman y se limitaron a continuar la línea inaugurada en la preguerra, pero contribuyeron decisivamente en la consagración de la faceta comprometida y ética del norteamericano.

Esto resulta especialmente evidente en la caracterización de la figura del poeta en el periodo de la poesía española que contemplamos aquí. Dejando de lado la peculiar figuración del poeta que se traza desde los planteamientos de la poesía pura y del arte como objeto autónomo y autorreferencial, la poesía entendida con fines exteriores a sí misma pasa por la redefinición de la función y naturaleza del personaje poético o, mejor aún, del yo del poeta.

Si volvemos a la figura de Whitman como punto de partida de la remodelación de éste, pronto salta a la vista la increíble superación de su modelo desde los presupuestos de la poe-

sía española: en nuestro país asistimos a la progresiva conformación de lo que desembocará en un auténtico **anti-héroe épico**. Se va vertebrando de esta manera un modelo de poeta prácticamente opuesto al de Whitman, a pesar de beber de sus mismas fuentes. Hay que recordar que Walt Whitman encarna la figura radiante del poeta triunfador (casi triunfalista), del bardo que asume el canto épico de las glorias del futuro. Su yo es un yo sin fractura, un todo no alterado por la vivencia de la guerra (la Guerra de Secesión no llega apenas a provocar en él un constatable desgarramiento), es un hombre contento con su entorno, sea urbano o rural. Se ofrece a dirigir a la comunidad desde el orgullo del que se siente poderoso, rotundo en su humanidad. La posibilidad del sacrificio, de la autoinmolación, no pasa de ser en Whitman otra cosa que un recurso literario más, en deuda con su apasionada lectura de la Biblia como fuente de inspiración artística.

Frente al tono whitmaniano, que rezuma una impecable autoconfianza, un adamismo gozoso, en España se produce un lento pero inexorable avance hacia la delineación de un poeta que escribe desde el dolor, la frustración o la rabia. Nuestros poetas parten, como hiciera Whitman, de la asunción previa de su condición de poeta en el seno de la sociedad. Su derivación pesimista, la elección del polo del dolor como punto de partida es fruto de las terribles circunstancias que asolan el país o, dicho en otras palabras, es el horizonte de expectativas español el que provoca la superación de la faceta optimista de Whitman en favor de una vivencia mucho más generosa del dolor, de la desgracia propia y ajena, de la vida, en suma.

Es aquí donde la poesía española adquiere una dimensión específica que le confiere una personalidad definida respecto a las concreciones previas de la obra de Whitman. Nuestros poetas, y los sociales más que ninguno, vienen a ser la otra cara de la moneda whitmaniana: agotados por la tragedia cainita, asolados por la intuición de un futuro hostil y de un pasado demasiado grávido, estos poetas se constituyen en auténticos **anti-héroes**. Los nuevos poetas apelan a la eliminación de las barreras que los separan de sus hermanos, reivindican la absoluta igualdad, lejos de aspiraciones elitistas, como ya había hecho Whitman. Pero en ellos se intuye la proximidad del sufrimiento real, de la solidaridad ganada en un pulso terrible con el destino.

A pesar de que la posguerra no descubrió facetas ocultas o inexploradas de Walt Whitman, a pesar de que prefirió permanecer en los derroteros marcados en la preguerra, sí que aportó la crudeza del sufrimiento humano y de la desolación verdadera, cerrando así el proceso de configuración del nuevo poeta, del nuevo intelectual, que se había iniciado años antes. El componente ético de la posguerra no tiene parangón, por su solidez y su carácter mayoritario, con las manifestaciones de la preguerra. Tampoco admite comparación con la obra del propio Whitman, la cual pecaría de superficialidad, de banal optimismo, si la colocamos en un lugar paralelo a la poesía social.

De todo esto se concluye que la concreción de Whitman en España alcanza mucha más profundidad en la vivencia de lo verdaderamente humano que la obra original. En nuestro país se

tendió en todo momento a interpretar y afilar la faceta más humana de Whitman. El grado de compromiso con el hombre que se alcanza en la primera posguerra lleva el generoso ofrecimiento de Whitman al terreno de la vivencia seria, sobria y contenida, del dolor humano.

La función liberadora de Walt Whitman resulta, en todo caso, imprescindible para poder entender algunos procesos poéticos posteriores. El poeta norteamericano superó la barrera que separaba al poeta de su entorno cotidiano y procuró la igualdad básica como norma de convivencia. Los poetas españoles pulieron sin embargo los resabios románticos que ubicaban al poeta a medio camino entre los dioses y los hombres, y ofrecieron, con más humildad que Whitman, su voz y su palabra como instrumentos de salvación. Llevaron más lejos asimismo el tono profético de Walt Whitman al contemplar la autoinmolación como el acto supremo de entrega a la causa común.

Al hablar de "tono whitmaniano", a secas, aplicado a la poesía de posguerra, se ha acuñado un término paradójico, ya que es en este periodo cuando se consolida un acercamiento a Whitman emprendido casi desde la oposición a su espíritu eufórico, a su rotundo optimismo, gracias a la definición de ese anti-héroe al que hemos hecho referencia más arriba. Hay, en efecto, toda una serie de presupuestos y adquisiciones asentadas por el inmenso legado del poeta de Manhattan, cuyas rupturas éticas y estéticas no habían pasado desapercibidas para nuestros poetas, pero el mensaje de éstos aportó unas dosis de calor humano y de sufrimiento solidario que sólo se explican por la experiencia traumática de la guerra civil. Queremos ir

un poco más allá al enfatizar que gracias a su concreción en los poetas españoles encuentra la obra de Whitman la dimensión exacta de la sombra del ser humano, no exenta de una cierta carga de desgarramiento existencialista de tradición española (no hay más que recordar la desazón unamuniana). En nuestro panorama se completa la faceta optimista del norteamericano con la asunción de la faceta sufriente del hombre contemporáneo, y es aquí donde radica precisamente la originalidad y exclusividad de la concreción de Walt Whitman en España.

Si contemplamos la historia del efecto de la obra de Whitman entre nosotros, resulta fácil observar cómo su legado poético se vertebró siempre en la búsqueda del equilibrio entre lo ético y lo estético, entre lo público y lo privado. La poesía española fijó una concreción definitiva de Whitman en la preguerra al situar la balanza del lado de lo ético y al hacer de la obra del norteamericano un modelo de eticidad bien entendida; la posguerra permaneció en esta misma línea, pero situó la figura del poeta en el ojo del huracán y apuró la expresión de su sufrimiento como reflejo solidario del sufrimiento humano. No aportó nuevas direcciones pero trazó con pulso indeleble el perfil del poeta idóneo, un poeta que no podía dudar en la adopción de su dolorosa misión.

Hay que añadir a todo esto una apostilla relacionada con la primera reflexión apuntada en el comienzo de las conclusiones: Walt Whitman fue admirado en Europa antes que en Estados Unidos, pero a esta temprana admiración se sumó una inmediata concreción entre los poetas europeos. En España la concreción cuajó en términos de compromiso y solidaridad rehumanizados,

pero lo realmente curioso es que el efecto de la obra de Whitman entre nosotros se extiende hasta, aproximadamente, la década de los 50, precisamente el momento en que empieza a ser contemplado con ojos más benévolos en el panorama norteamericano. Para entonces, Walt Whitman había sido ya la chispa que inspirara y alimentara la llama de la mejor poesía desde el hombre y para el hombre escrita jamás en España. Su mensaje optimista había sido completado en su justa medida desde el panorama español con una carga de humanismo profundo y existencial que la obra original no había apenas alcanzado a intuir.

La historia del efecto de la producción lírica de Whitman se vertebra entre nosotros en una línea de impecable continuidad y coherencia. La crítica ha explotado hasta ahora la etiqueta del carácter whitmaniano de nuestra poesía de posguerra sin ahondar en los verdaderos derroteros de este carácter. El estudio aquí presentado nos permite plantear que las sucesivas concreciones de la obra del norteamericano han jugado un papel trascendental en el hallazgo del tono profético, en la instrumentalización de la palabra y del propio poeta, pero nuestros poetas han enriquecido el legado poético de Whitman con una carga de **autenticidad** muy superadora de la extenuante retórica whitmaniana. Es cierto que Walt Whitman es el motor de importantes transformaciones poetológicas en la poesía contemporánea española, pero no es menos cierto que desde nuestro panorama se trazó el perfil de un poeta más real, más cercano, más accesible que el de Whitman y se consiguió dotar a la obra de éste de una complejidad humana hasta entonces inimaginable.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras poéticas consultadas:

BARRAL, Carlos, Poesía. Cátedra, Madrid, 1991.

CABALLERO BONALD, J.M., Selección natural. Cátedra, Madrid, 1983.

CELAYA, G., Poesía (1934-61). Edic. Giner, Madrid, 1962.

CREMER, Victoriano, Poesía total (1944-1966), Plaza y Janés, Barcelona, 1970.

FELIPE, León, Obra poética escoqida. Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

----, Ganarás la luz. Cátedra, Madrid, 1986.

FIGUERA, Angela, Obras completas. Hiperión, Madrid, 1986.

FUERTES, G., Obras incompletas, Cátedra, Madrid, 1980.

GARCIA LORCA, F., Obras completas, Edición del Cincuentenario, Aguilar, Madrid, 1986, 3 vols.

----, Poeta en Nueva York, Cátedra, Madrid, 1987.

GIL DE BIEDMA, J., Las personas del verbo. Seix Barral, Barcelona, 1982.

GONZALEZ, Angel, Palabra sobre palabra. Seix Barral, Barcelona, 1981.

OTERO, Blas de, Ancia. Madrid, Visor, 1975.

----, Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra. En castellano). Losada, Buenos Aires, 1972.

----, Expresión y reunión. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

UNAMUNO, Miguel de, Obras completas. Escelicer, Madrid, 1966, 9 vols.

VALENTE, J. Angel, Entrada en materia, Cátedra, Madrid, 1985.

WHITMAN, W., Leaves of Grass, Norton Critical Edition, 1973.

----, Whitman. Poetry and Prose. KAPLAN, J.(ed.), The Library of America, 1982.

- , Hojas de hierba, Lumen, Barcelona, 1969.
- , Poesía completa, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1983, 4 vols.
- , Canto de mí mismo, Biblioteca Edaf, Madrid, 1984.
- , Hojas de hierba, Ediciones Tesys, Barcelona, 1986.

II. Antologías consultadas:

BATLLO, José, Antología de la nueva poesía española, Lumen, Barcelona, 1977.

CANO, J.L., Antología de la nueva poesía española, Gredos, Madrid, 1963.

CASTELLET, J.Mª, Veinte años de poesía española 1939-1959, Seix Barral, Barcelona, 1960.

---- , Un cuarto de siglo de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1965.

CORREA, Gustavo, Antología de la poesía española (1900-1980), Gredos, Madrid, 1980, 2 vols.

LUIS, Leopoldo de, Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968), Ediciones Júcar, Madrid, 1982.

MANTERO, Manuel, Poetas españoles de posguerra, Espasa-Calpe, Madrid, 1986.

MARTINEZ RUIZ, Florencio, La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de posguerra: 1955-70, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

RIBES, Francisco, Antología consultada de 1952, Edit. Prometeo, Valencia, 1981. Edic. Facsímil.

RUBIO, Fanny, Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980), Edit. Alhambra, Madrid, 1981.

III. Publicaciones consultadas.

American Review (1929-1987).

American Transcendental Quarterly Review (1969-1988).

Bulletin of Hispanic Studies, University of Liverpool.

Bulletin Hispanique, Université de Bordeaux.

Canadian Review of Comparative Literature, University of Alberta (completa).

The Comparatist. Journal of the Southern Comparative Literature Association, North Carolina State University (1977-1989).

Comparative Literature Studies, University of Illinois (completa).

Crítica Hispánica, East Tennessee State University (completa).

Dada/Surrealism, Iowa City, (completa).

Emerson Society Quarterly (1955-1985).

Hispanic Review, University of Pennsylvania (completa).

Hispanófila, Chapel Hill (hasta 1965).

Ideologies and Literature, Minneapolis, (completa).

Iberoromania, Göttingen (completa).

Imprevue, Montpellier, (completa).

Journal of the History of Ideas (completa).

Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, University of Nebraska (1973-1980).

Kentucky Review (completa).

Kentucky Romance Quarterly, University of Kentucky (completa).

Modern Language Review, Cambridge (hasta 1965).

Monographic Review (completa).

Neophilologus, Amsterdam (completa).

Perspectives on Contemporary Literature (1983-1988).

Resources for American Literary Study (1971-1979).

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Toronto (entera).

Romance Notes, Chapel Hill (completa).

Romance Studies (completa).

Romania, Paris (completa).

Romanic Review. Columbia University (completa).

Studi Americani (1955-1978).

Studies in American Renaissance (completa).

Studies in XXth Century Literature. University of Nebraska (completa).

Symposium. Syracuse University (completa).

La Torre. Puerto Rico, (completa).

IV. Metodología.

BLOCK, Haskell M., "The Concept of Influence in Comparative Literature", Yearbook of Comparative and General Literature, VII, pp.30-37.

BLOMM, Harold, The Anxiety of Influence. Oxford University Press, New York.

CATALAN, Diego, "Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura", Homenaje a Julio Caro Baroja, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, pp. 245-270.

CIONARESCU, Alexander, Principios de Literatura Comparada. La Laguna Universidad, Tenerife, 1964.

CROCE, Benedetto, "La letteratura comparata", Problemi di estetica, Laterza, Bari, 1923.

CROSMAN, Robert, "Do Readers Make Meaning?", SULEIMAN and CROSMAN (eds.), Princeton University Press, 1980, pp.149-164.

DIECKMANN, Herbert, Essays in Comparative Literature. Washington University Press, 1961.

FANGER, D., "Romanticism and Comparative Literature", Comparative Literature, XIV, pp.153-166.

FREUND, Elisabeth, The Return of the Reader. Methuen and Co., New York, 1987.

GICOVATE, Bernard, Conceptos Fundamentales de Literatura Comparada. Iniciación a la Poesía Modernista. Eds. Asonante, San Juan de Puerto Rico, 1962.

GNUTZMANN, Rita, "Nueva crítica literaria. La teoría de la recepción", Revista de Occidente. nº3 (oct.-dic. 1980), pp.99-

107.

GOLDSMITH, Ulrich K., Studies in Comparison, P.Lang, New York, 1989.

GUILLEN, Claudio , "Perspectivas de la literatura comparada", Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político, Salamanca, nº27 (1962), pp. 57-70.

---- , "De influencia y convenciones", 1616, II, pp.87-97.

---- , "Literary Exchange and Multiple Duration", Comparative Literary Studies, XIV (1977), pp.100-118.

---- , Literature as a System. Essays toward the Theory of Literary History, Princeton University Press, 1971.

---- , "Tres modelos de supranacionalidad", Boletín de la Fundación Juan March, nº 122 (1983), pp.3-16.

---- , Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

HERMEREN, Göran, Influence in art and literature, Princeton University Press, 1975.

HOLUB, Robert C., Reception Theory. A Critical Introduction.

JAUSS, Hans R., La literatura como provocación. Ediciones Península, Barcelona, 1976.

ISER, Wolfgang, "Interaction between Text and Reader", SULEIMAN and CROSMAN (Eds.), The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation, Princeton University Press, 1980, pp.106-119.

---- , Question and Answer: forms of dialog and understanding, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

KOELB, Clayton, and NOAKES, Susan, The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

KUGEL, James L., The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and its History. Yale University Press, New Haven, 1982.

MOHAN, Devinder, Comparative Poetics: aesthetics of the ineffable, Intellectual Publications House, New Delhi, 1988.

ONIS, José de, "Literatura comparada como disciplina literaria", Cuadernos, París, pp.63-39.

Poétique, nº39 (1979), nº dedicado a la "Rezeption" alemana.

REMAK, H.H. "The Future of Comparative Literature", Procee-

dings VIII, II, pp.429-439.

SCHMELING, Manfred, Teoría y praxis de la literatura comparada, Ed. Alfa, Barcelona, 1984.

SULEIMAN, Susan and CROSMAN, Inge, The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation, Princeton University Press, 1980.

WARNING, Rainer (ed.), Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989.

WEISSTEIN, Ulrich, Introducción a la literatura comparada, Planeta, Barcelona, 1975.

V. Poética de Whitman.

ALEGRIA, Fernando, Walt Whitman en Hispanoamérica, Ediciones Studium, México, 1954.

t

ALVAREZ-BUYLLA, J.B., "Whitman, poeta ibérico", Filología Moderna, nº40-41 (nov.1970), pp.43-65.

ALLEN, D.M. and TALLMAN, W., The Poetics on The New American Poetry, Grove Press, New York, 1973.

ALLEN, Gay Wilson, Walt Whitman abroad: Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain and Latin America, Israel, Japan, and Italia, Syracuse University Press, New York, 1955.

----, The Solitary Singer. A Critical Biography of Walt Whitman, The MacMillan Co., New York, 1955.

----, The New Walt Whitman Handbook, New York University Press, 1986.

ANDREWS, W.L. (ed.), Literary Romanticism in America, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1901.

ARENSBERG, Mary (ed.), The American Sublime, State University of New York Press, Albany, 1986.

ASPIZ, Harold, Walt Whitman and the Body Beautiful, University of Illinois Press, Chicago, 1980.

ASSELINEAU, Roger, The transcendentalist constant in American literature, New York University Press, New York, 1980.

BARBOUR, Brian M., American Transcendentalism. An Anthology of Criticism, University of Notre Dame Press, Indiana, 1973.

BAYM, Max I., A History of Literary Aesthetics in America, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1973.

BAZALGETTE, Leon, Walt Whitman: L'Homme et son Oeuvre, Mercure de France, Paris, 1988.

BEAVER, Joseph, Walt Whitman. Poet of Science, King's Crown Press, New York, 1951.

BENITO CARDENAL, Luis Carlos, Walt Whitman poeta lírico: necesidad de una aproximación psicocrítica a la literariedad de su producción poética, Universidad de Granada, Granada, 1976.

BERRYMAN, John, "Song of Myself: intention and substance", The Freedom of the Poet, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1976, pp.230-232.

BLACK, Stephen A., Whitman's Journey into Chaos. A Psychoanalytic Study of the Poetic Process, Princeton University Press, N.Jersey, 1975.

BORNSTEIN, George (ed.), Romantic and Modern Revaluation of Literary Tradition, University of Pittsburgh Press, 1977.

BUELL, Lawrence, Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance, Cornell University press, Ithaca, 1973.

BURROUGHS, John, Whitman. A study, The University Press, Cambridge, 1901.

BUSCH, Clive, "Origins and Originality in Whitman's Poetry", FRANK, Tibor (ed.), The Origin and Originality of American Culture, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, pp.347-359.

BYERS, Thomas B., What I Cannot Say. Self, Word, and World in Whitman, Stevens, and Mervin, University of Illinois Press, Urbana, 1989.

CADY, E.H., and BUDD, L.J., On Whitman. The Best from American Literature, Duke University Press, Durham, 1987.

CAMBON, Glauco, Tematica e sviluppo della poesia americana, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1956.

----, The Inclusive Flame. Studies in American Poetry, Indiana University Press, Bloomington, 1962.

CARLISLE, E.F., The Uncertain Self: Whitman's Drama of Identity, Michigan State University Press, 1973.

CARTON, Evan, The Rhetoric of American Romance. Dialectic and Identity in Emerson, Dickinson, Poe and Hawthorne, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

CAVELL, Stanley, In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism

and Romanticism, University of Chicago Press, Chicago, 1988.

CAVITCH, David, My Soul and I. The Inner Life of Walt Whitman, Beacon Press, Boston, 1985.

CHAI, Leon, The Romantic Foundations of the American Renaissance, Cornell University Press, Ithaca, 1987.

CHASE, Richard, Walt Whitman Reconsidered, William Sloane Associates, New York, 1955.

COLLINS, Christopher, The Uses of Observation. A Study of Correspondential Vision in the Writings of Emerson, Thoreau and Whitman, Mouton, La Haya, 1971.

DAICHES, David, "Walt Whitman's Philosophy", Literary Essays, Oliver and Boyd, London, 1966, pp.62-87.

DASGUPTA, R.K., "Indian Response to Walt Whitman", Revue de Litterature Comparée, 1973, pp. 58-70.

DEUTSCH, B., Walt Whitman. Builder for America, Julian Messner, New York, 1941.ca, México, 1942.

DONOGHUE, Denis, Connoisseurs of Chaos. Ideas of Order in Modern American Poetry, Columbia University Press, New York, 1984.

DUFFEY, Bernard, Poetry in America. Expression and its Values in the Times of Buvant, Whitman and Pound, Duke University Press, Durham, 1986.

DUNCAN, Robert, "Changing Perspectives in Reading Whitman", MILLER, E.H. (ed.), The artistic legacy of Walt Whitman, New York University Press, New York, 1970.

EHRENPREIS, Irwin, Poetries of America. Essays on the Relation of Character to Style, University Press of Virginia, Charlottesville, 1989.

ENGLEKIRK, John E., "Whitman y el antimodernismo", Revista Iberoamericana, XIII (oct. 1947), pp.39-52.

ERKKILA, Betsy, Walt Whitman Among the French: Poet and Myth, Princeton University Press, New Jersey, 1980.

----, Walt Whitman. The Political Poet, Oxford University Press, New York, 1989.

FEIDELSON, Charles, Interpretation of American Literature, Oxford University Press, New York, 1959.

----, Symbolism and American Literature, University of Chicago Press, 1965.

FERNANDEZ NISTAL, Purificación, "Problemática de la traducción

de "Song of Myself" al castellano", ES, nº11 (1981), pp.201-248.

----, "La acogida de la obra poética de Walt Whitman en el mundo de habla hispana: su traducción", ES, nº12 (1982), pp.283-299.

GARCIA BLANCO, M., "Walt Whitman y Unamuno", Atlántico, nº2 (1956), pp.5-47.

GARDNER, Thomas, Discovering Ourselves in Whitman. The Contemporary American Long Poem, University of Illinois Press, Urbana, 1989.

GILMORE, Michael, American Romanticism and the Marketplace, The University of Chicago Press, Chicago, 1985.

GOLDEN, A.(Ed.), Walt Whitman. A Collection of Criticism, MacGrow Hill Book Company, 1974.

GROSS, Theodor L., The Heroic Ideal in American Literature, The Free Press, New York, 1971.

GROSSMAN, Allen, "The Poetics of Union in Whitman and Lincoln: An Inquiry toward the Relationship of Art and Policy", PEASE, D. and MICHELS, W., The American Renaissance Reconsidered, The Johns Hopkins University Press, 1985.

GURA, P.F., and MYERSON, J. (eds.), Critical Essays on American Transcendentalism, G.K.Hall and Co., Boston, 1982.

HANSEN, Olaf, Aesthetic Individualism and Practical Intellect. American Allegory in Emerson, Thoreau, Adams and James, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

HILFER, Anthony Ch., The Ethics of Intensity in American Fiction, University of Texas Press, Austin, 1981.

HINDUS, Milton (ed.), Leaves of Grass. One Hundred Years After, Stanford University Press, California, 1955.

HOLLIS, C.Carroll, Language and Style in Leaves of Grass, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1983.

HOLLOWAY, Emory, Whitman. An Interpretation On Narrative, Biblo and Tannen, New York, 1969.

IRWING, John T., American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance, Yale University Press, New Haven, 1980.

JAEN, Didier T., Homage to Walt Whitman, University of Alabama Press, 1969.

----, "Walt Whitman: tema literario", La Torre, XVI, nº60 (junio 1968), pp.77-100.

JAMES, Henry, "Mr. Walt Whitman (1865)", SHAPIRO, M. (ed.), Selected Literary Criticism, Mc Graw Hill, New York, 1965, pp. 1-5.

JANACCONE, Pasquale, Walt Whitman's Poetry. The Evolution of Rhythmic Forms. Walt Whitman's Thought and Art, NCR, Microcard Edition, 1973.

JOHNSTON, John H., The Poet and the City. A Study in Urban Perspective, The University of Georgia Press, Athens, 1984.

KAPLAN, Harold, Democratic Humanism and American Literature, The University of Chicago Press, Chicago, 1972.

KAZIN, Alfred, An American Procession, Alfred A. Knopf, New York, 1984.

KILLINGSWORTH, M. Jimmie, Whitman's Poetry of the Body. Sexuality, Politics, and the Text, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989.

KINKEAD-WEEKES, Mark, "Walt Whitman Passes the Full-Stop by", LEE, A.R. (ed.), Nineteenth Century American Poetry, Vision and Barnes and Noble, N.Jersey, 1985.

KRAMER, Aaron, The Prophetic Tradition in American Poetry, 1835-1900, Fairleigh Dickinson University Press, 1968.

KRIEG, Joann P. Walt Whitman Here and Now, Wesport, Connecticut, 1985.

KRONICK, Joseph, American Poetics of History. From Emerson to the Modern, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1984.

----, "On the Border of History: Whitman and the American Sublime", ARENSBERG, M.(ed.), The American Sublime, State University Press, Albany, 1986, pp.51-82.

KUEBRICH, David, Minor Prophesy. Walt Whitman's New American Religion, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

LAFRANCE, Marston (ed.), Patterns of Commitment in American Literature, University of Toronto Press, 1967.

LARSON, Kerry C., Whitman's Drama of Consensus, The University of Chicago Press, Chicago, 1988.

LEE, A. Robert (ed.), Nineteenth Century American Poetry, Vision and Barnes and Noble, N.Jersey, 1985.

LEVERENZ, David, Manhood and the American Renaissance, Cornell University Press, Ithaca, 1989.

LEVINE, Herbert J., "Song of Myself" as Whitman's American Bible", Modern Language Quarterly, 48, n°2 (1987), pp.145-161.

LEWIS, R.W.B., The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century, The University of Chicago Press, 1955.

LOVING, Jerome, Emerson, Whitman and the American Muse, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982.

LUDWIG, Richard M., Aspects of American Poetry, Ohio State University Press, 1962.

LYNEN, John F., The Design of The Present. Essays on Time and Form in American Literature, Yale University Press, 1969.

MacMILLAN, D.J., The Stoic Strain in American Literature, Essays in Honor of Marston Lafrance, University of Toronto Press, 1979.

MARX, Leo, The Pilot and the Passenger. Essays on Literature, Technology and Culture in the United States, Oxford University Press, New York, 1988.

MATTHIESSEN, F.O., American Renaissance, Oxford University Press, New York, 1970.

MIDDLEBROOK, D.W., Walt Whitman and Wallace Stevens, Cornell University Press, 1974.

MILLER, Edwin H., Walt Whitman's poetry. A psychological journey, New York University Press, 1968.

MILLER, James E. Jr., "Song of Myself" as Inverted Mystical Experience", PMLA (Sept.1955). Included as chapter 1st in A Critical Guide to Leaves of Grass, University of Chicago Press, Chicago, 1957.

----, Walt Whitman, Wayne Publishers, Boston, 1962.

MILLER, J.E.Jr., SHAPIRO, K. and SLOTE, B., Start with the Sun. Studies in Cosmic Poetry, University of Nebraska Press, Lincoln, 1960.

MILLER, J.E.Jr., The artistic legacy of Walt Whitman, New York University Press, 1970.

----, The American Quest for a Supreme Fiction. Whitman's Legacy in the Personal Epic, The Chicago University Press, Chicago, 1979.

MOON, Michael, Disseminating Whitman: Revision and Corporeality in "Leaves of Grass", Harvard University Press, Cambridge, 1991.

MYERSON, Joel (ed.), Studies in the American Renaissance, Twayne Publishers, Boston, 1989.

NOYES, Carleton, An Approach to Walt Whitman. The University Press, Cambridge, 1910.

O'CONNOR, William D., Walt Whitman's Champion. Jerome Loving, Austin, 1977.

PAVESE, Cesare, American Literature. Essays and Opinions. University of California Press, Los Angeles, 1970.

PEACH, Linden, British Influence on the Birth of American Literature. The MacMillan Press Ltd., London, 1982.

PEARCE, Roy H., "Whitman Justified: The Poet in 1860", The Minnesota Review, I(1961), pp.261-294.

----, Whitman: Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, 1962.

----, Gesta Humanorum. Studies in the Historicist Mode, University of Missouri Press, Columbia, 1987.

PEASE, Donald E., "Blake, Crane, Whitman, and Modernism: A Poetics of Pure Possibility", PMLA, nº96 (1981), pp.63-85.

PEASE, Donald E. and MICHELS, W.(eds.), The American Renaissance Reconsidered. The Johns Hopkins University Press, 1985.

PEREZ, Galo R., La viviente poesía de Whitman. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1977.

PERLMAN, J., FOLSOM, E., and CAMPION, D. (eds.), Walt Whitman. The Measure of his Song. Holy Cow! Press, Minneapolis, 1981.

PUCCIANI, Oreste F., The Literary Reputation of Walt Whitman in France. Garland Publishing, Inc., New York, 1987.

RAJASEKHARAI, T.R., The Roots of Whitman's Grass. Fairleigh Dickinson University Press, 1970.

REYNOLDS, David S., Beneath the American Renaissance. The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville, Alfred A. Knopf, New York, 1988.

REYNOLDS, Larry J., European Revolutions and the American Literary Renaissance. Yale University Press, New Haven, 1988.

RIZZARDI, Alfredo, Inventari di poesia. Walt Whitman e la poesia del novecento. Quattro Venti, Urbino, 1988.

ROSENTHAL, Bernard, City of Nature. Journeys to Nature in the Age of American Romanticism. University of Delaware Press, Newark, 1980.

RUPP, R.H. (ed.), Critics on Whitman. University of Miami Press, Florida, 1972.

RUSSELL, Charles, Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism, Oxford University Press, New York, 1985.

SALSKA, Agnieszka, Walt Whitman and Emily Dickinson, Poetry of the Central Consciousness, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

SCHOLNICK, Robert J., "The Password Primeval": Whitman's Use of Science in "Song of Myself". MYERSON, J.(ed.), Studies in the American Renaissance, University of Virginia Press, Charlottesville, 1986, pp.385-423.

SCHUMANN, D.W., "Enumerative Style and its Significance in Whitman, Rilke, Werfel", Modern Language Quarterly, III(junio 1942), pp.171-204.

SCHYBERG, Frederick, Walt Whitman. Columbia University Press, New York, 1951.

SHARPE, William Chapman, Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

SHEPHARD, Esther, Walt Whitman's Pose, Harcourt, Bace nd Co., New York, 1938.

SHUCARD, Alan, American Poetry. The Puritans through Whitman, Twayne Publishers, Boston, 1988.

SMUTS, J.C., Walt Whitman: A Study in the Evolution of Personality. Wayne State University Press, Detroit, 1973.

SPILLER, R.E., Milestones in American Litreary History. Greenwood Press, Connecticut, 1977.

SRIVASTAVA, Santosh K., Symbolism in the Poetry of Poe and Whitman, National Book Organization, New Delhi, 1988.

STEELE, Jeffry, The Representation of the Self in the American Renaissance. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1987.

SUTTON, Walter, American Free Verse. The Modern Revolution in Poetry. New Directions Book, New York, 1973.

TAYLOR, B., and BAIN, R., The Cast of Conciuousness. Concepts of the Mind in British and American Romanticism, Greeewood Press, Connecticut, 1987.

THOMAS, M. Wynn, The Lunar Light of Whitman's poetry, Harvard University Press, Massachussetts, 1987.

TURCO, Lewis P., Visions and Revision of American Poetry. The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1986.

VENDLER, Helen (ed.), Voices and Visions. The Poet in America, Random House, New York, 1987.

VERSLUYS, Kristiaan, The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930), Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1987.

VOJCIK, Jan, and FRONTAIN, Raymond-Jan, Poetic Prophecy in Western Literature, Fairleigh Dickinson University Press, London, 1984.

VVAA, Walt Whitman. Man-Poet-Philosopher, The Library of Congress, Washington, 1955.

WAGGONER, H.H., American Poets. From the puritans to the present, Houghton Mifflin Co., 1968.

----, American Visionary Poetry, Louisiana State University Press, 1982.

WALKER, Jeffrey, Bardic Ethos and the American Epic Poem. Whitman, Pound, Crane, Williams, Olson, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989.

WASKOW, Howard J., Whitman: Explorations in Form, The University of Chicago Press, Chicago, 1966.

WESLING, Donald, The New Poetries. Poetic Form since Coleridge and Wordsworth, Bucknell University Press, London, 1985.

WHITE, William (ed.), 1980: Leaves of Grass at 125, Wayne State University Press, Detroit, 1980.

WILSON, Robert N., The Writer as Social Seer, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979.

WOODRESS, James (ed.), Essays mostly on Periodical Publishing in America. A Collection in Honor of Clarence Goldes, Duke University Press, Durham, 1973.

YU, A.C., Parnassus Revisited: Modern Critical Essays on the Epic Tradition, American Library Association, Chicago, 1973.

ZABEL, Morton, Historia de la literatura norteamericana, Losada, Buenos Aires, 1950.

ZARDOYA, Concha, Historia de la literatura norteamericana, Labor, Barcelona, 1956.

ZIFF, Larzer, Literary Democracy. The Declaration of Cultural Independence in America, The Viking Press, New York, 1981.

VI. Romanticismo.

ANDREWS, William L. (ed.), Literary Romanticism in America. Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1981.

BARBOUR, James, and QUIRK, Th. (eds.), Romanticism. Critical Essays in American Literature. Garland Publishing Inc., New York, 1986.

BARZUN, Jacques, Romanticism and the Modern Ego. Atlantic Monthly Press Book, Little Brown and Co., Boston, 1944.

BLOOM, Harold, The Ringers in the tower. Studies in the Romantic Tradition. The University of Chicago Press, 1971.

----, Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens. New York University Press, New Haven, 1976.

BOAS, George (ed.), Romanticism in America. Russell and Russell, New York, 1961.

BREITWIESER, Mitchell R., "Who Speaks in Whitman's Poems?", GARVIN, H.R. (ed.), American Renaissance: New Dimensions. Bucknell University Press, Lewisburg, 1983.

BRIGGS, Arthur E., Walt Whitman: Thinker and Artist. Philosophical Library, New York, 1952.

BURKE, Edmund, A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. University of Notre Dame Press, Indiana, 1958.

CHAI, Leon, The Romantic Foundations of the American Renaissance. Cornell University Press, Ithaca, 1987.

GARVIN, Harry R., Romanticism, modernism, postmodernism. Bucknell University Press, 1980.

HIRSCHBERGER, Johannes, Historia de la filosofía. Editorial Herder, Barcelona, 1981, vol.II.

HOFFMEISTER, Gerhardt, European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models. Wayne State University Press, Detroit, 1990.

LIEBER, Todd M., Endless Experiments. Essays on the Heroic Experience in American Romanticism. Ohio State University Press, Columbus, 1973.

LOVEJOY, Arthur O., "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas", Journal of the History of Ideas, Vol.II, nº3 (June 1941), pp.257-278.

LOVEJOY, Arthur O., Essays in the History of Ideas. George Braziller Inc., New York, 1955.

LOCKERIDGE, Lawrence S., The Ethics of Romanticism, Cambridge University Press, New York, 1989.

LOMBARD, M.C., "Whitman on French Romanticism", Walt Whitman Review, 12, nº2 (junio 1966), pp.41-43.

McCLELLAND, Ivy L., The Origins of the Romantic Movement; a Survey of..., Liverpool University Press, 1975.

MORSE, David, American Romanticism, Barnes and Noble Books, New Jersey, 1987, 2 vols.

PEARCE, H.D., "I lean and loafe": Whitman's Romantic Posture", Walt Whitman Review, 15, nº1 (junio 1969), pp.3-12.

ROSENTHAL, Bernard, City of Nature. Journey to Nature in the Age of American Romanticism, University of Delaware Press, Newark, 1980.

SEBOLD, Russell P., Trayectoria del romanticismo español, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.

STOVALL, Floyd, "Walt Whitman and the American Tradition", BARBOUR, J. and QUIRK, Romanticism. Critical Essays in American Literature, Garland Publishing, Inc., New York, 1986.

TUVESON, Ernest L., The avatars of thrice great Hermes: an approach to Romanticism, Bucknell University Press, Lewisburg, 1982.

WELLEK, René, Conceptos de crítica literaria, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

----, "The Minor Transcendentalists and German Philosophy", MYERSON, J. and GURA, P.F. (eds.), Critical Essays on American Transcendentalism, G.K.Hall and Co., Boston, 1982.

WEISKEL, Thomas, The Romantic Sublime, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.

WILSON, Robert N., The Writer as Social Seer, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1979.

ZECCHI, Stefano (ed.), Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione, Edizioni Unicopli, Milano, 1987.

VII. Simbolismo.

AGUIRRE, M.A., "Juan Ramón Jiménez and the French Symbolist Poets: influences and similarities", Revista Hispánica Moderna, XXXVI (1970-71), nº4, pp.212-223.

AUSTIN, Lloyd, Poetic Principles and Practice. Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry, Cambridge University Press, 1987.

BALAKIAN, Anna (ed.), The Symbolist Movement in the Literature of European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.

BATTISTESSA, A., "Voces de Francia: del Simbolismo a la Poesía Pura", Verbum (Buenos Aires) XXV (1935), pp.155-158.

BLOMMFIELD, Morton W., Allegory, Myth and Symbol, Harvard University Press, Massachusetts, 1981.

BOWIE, M., FAIRLIE, A., and FINCH, A. (eds.), Baudelaire, Mallarmé, Valéry, new essays in honor of Lloyd Austin, Cambridge University Press, 1982.

BROTHERSTONE, Gordon, "A Graver Decadence: Reactions to Symbolism in Spain", en BALAKIAN, A.(ed.), The Symbolist Movement in the Literatures of the European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp.157-163.

DEBICKI, A., "Jorge Guillén and the Symbolist Imprint on the Generation of the 1920's", en BALAKIAN, A.(ed.), The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp.347-467.

DECAUDIN, Michel, La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895.1914, Privat Editeur, Toulouse, 1960.

DIEZ-CANEDO, Enrique, "Relaciones entre la poesía francesa y española desde el romanticismo", Revista de libros, nº8 (1914), pp.55-65.

DONCHIN, Georgette, The Influence of French Symbolism on Russian Poetry, Morton and Co. Printers, La Haya, 1958.

EIDELDINGER, Mara (et al.), Études Baudelériennes. IX, A la Baconnière, Neuchâtel, 1981.

ERKILLA, Betsy, Walt Whitman Among the French. Poet and Myth, Princeton University Press, 1980.

FEIDELSON, Charles, El simbolismo y la literatura norteamericana, Editorial Nova, Buenos Aires, 1976.

GALLAS, K.R., "Baudelaire et l'âme espagnole", Neophilologus, XXXI, nº3 (1947), pp.118-120.

GICOVATE, Bernard, "Juan Ramón Jiménez and the Heritage of Symbolism in Hispanic", BALAKIAN, A.(ed.), The Symbolist Movement in the Literature of European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp.335-345._

GRASS, R., and RISLEY, W.R., Waiting for Pegasus. Studies of

the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters, Western Illinois Press, Macomb, 1979.

HAMILTON, Carlos D., "Simbolismo francés y lírica hispánica", Cuadernos Americanos, I(1980), pp.70-100.

ILIE, Paul, "Verlaine and A. Machado: the aesthetic role of time", Comparative Literature, XIV (1962), pp.261-265.

JOUANNY, Robert, "The Background of French Symbolism", en BALAKIAN, A.(ed.), The Symbolist Movement in the Literature of the European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp.67-83.

LAFRANCHI, G., Paul Valéry et l'expérience du moi pur, Lausanne, 1958.

MAPES, E.K., L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío, París, 1925.

MICHAUD, Guy, Message poétique du Symbolisme, París, 1951-1955.

NEDDERMANN, Emmy, "Juan Ramón Jiménez, sus vivencias y sus tendencias simbolistas", Nosotros (Abril 1936), p.16-25.

ORTEGA, Julio, Figuración de la persona, Edhasa, Barcelona, 1971.

OSBORN, Catherine B., "Mystic Fusion: Baudelaire and le sentiment du beau", PMLA, vol.88(oct.1973), pp.1127-1135.

PAZ, Octaio, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, Seix Barral, Barcelona, 1990.

PEYRE, Henry, What is Symbolism? The University of Alabama Press, 1980.

PRÉVOST, J., Baudelaire: Essai sur l'inspiration et la création poétiques, Prís, 1953.

QUENNEL, Peter, Baudelaire and The Symbolists. Five Essays, Kennikat Press, Port Washington, New Jersey, 1970.

RAYMOND, Marcel, De Baudelaire al surrealismo, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1983.

VAJDA, György M., "The Structure of the Symbolist Movement", BALAKIAN, A.(ed.), The Symbolist Movement in the Literatures of European Languages, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, pp.29-41.

VIGÉE, C., "Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa", Cuadernos (Congreso por la libertad de la cultura), nº45 (1960), pp.53-59.

WILSON, Edmund, Axel's Castle: a study in the imaginative literature of 1870-1930, London, 1961. Traducción española El castillo de Axel, Cupsa Editorial, Madrid, 1969.

VVAA, Rethinking Historicism. Critical Reading in Romantic History, Basil Blackwell, London, 1989.

ZEREGA-FOMBONA, R., "Le symbolisme français et la poésie espagnole", Le Mercure de France, IX (1919), pp.193-224.

VIII. Lírica española contemporánea.

a) Panorama general:

ALONSO, Dámaso, Poetas españoles contemporáneos. Gredos, Madrid, 1958.

ALVAR, Manuel, Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Gredos, Madrid, 1971.

ALVAREZ, Guzmán, Lírica española del siglo XX (En busca de una trayectoria). Nebrija, León, 1980.

AULLON DE HARO, Pedro, La poesía en el siglo XX (Hasta 1939), Taurus, Madrid, 1989.

BARY, David, Lo que va de siglo. Estudios sobre cien años de literatura hispánica. Pre-Textos, Valencia, 1987.

BENEYTO, Antonio, Censura y política en los escritores españoles. Euros, Barcelona, 1975.

BIRKETS, Sven, An Artificial Wilderness. Essays on 20th Century Literature. William Morrow and Co., New York, 1987.

BLEIBERG, G. y FOX, E.I., Pensamiento y letras en la España del siglo XX. Vanderbilt University Press, Nashville, 1966.

BOUSOÑO, C., Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1966.

----, Poesía postcontemporánea: cuatro estudios y una introducción, Júcar, Madrid, 1984.

BUTT, John, Writers and politics in modern Spain, Holmes and Meiers Publishers, New York, 1978.

CANO, J.L., Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero. Guadarrama, Madrid, 1960.

----, Españoles de dos siglos. De Valera a nuestros días, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

CARREÑO, Antonio, La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara, Gredos, Madrid, 1981.

CERNUDA, Luis, Estudios sobre poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1957.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté, El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la poesía social, Insula, Madrid, 1966.

COBB, Carl W., Contemporary Spanish Poetry (1898-1963), Twayne Publishers, Boston, 1976.

CRAIG, D. and EGAN, M., Extreme Situations. Literature and Crisis from the Great War to the Atom Bomb, Barnes and Noble, New York, 1979.

CRAIGE, Betty J., Literature, Language and Politics, The University of Georgia Press, Athens, 1988.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, El poema en prosa en España, G.Gaya, Barcelona, 1956.

DI PINTO, Mario, Introduzione allo studio della poesia spagnola contemporanea, Liguori, Napoli, 1966.

DURAN, Manuel, De Valle-Inclán a León Felipe, Finisterre, Méjico, 1974.

JIMENEZ FAJARDO, Salvador, and WILCOX, J.C.(eds.), At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1983.

GICOVATE, Bernardo, Ensayos sobre la poesía hispánica del modernismo a la vanguardia, Ediciones De Andrea, Méjico, 1967.

LITVACK, Lily, Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Taurus, Madrid, 1980.

LOUREIRO, Angel G.(coord.), Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil, Anthropos, Barcelona, 1988.

MAINER, José Carlos, Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1930), Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

MARCO, J., Poesía española del siglo XX, Edhasa, Madrid, 1986.

MARCUS, Geil, Lipstick traces: a secret history of the twentieth century, Harvard University Press, 1989.

MOELLER, Charles, Literatura en el siglo XX y cristianismo, tomo IV, Gredos, Madrid, 1960.

PALOMO, M^a Pilar, La poesía en el siglo XX (desde 1939), Taurus, Madrid, 1990.

PARAISO DE LEAL, Isabel, El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes, Gredos, Madrid, 1985.

PAULINO AYUSO, José, La poesía en el siglo XX: desde 1939, Playor, Madrid, 1983.

PEREZ BAZO, J., La poesía en el siglo XX: hasta 1939, Playor, Madrid, 1984.

PRAT, J., Estudios sobre poesía contemporánea, Taurus, Madrid, 1982.

PRIETO, A., Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja, Alhambra, Madrid, 1980.

RIO, Angel del, Estudios de literatura contemporánea española, Gredos, Madrid, 1966.

SALINAS, Pedro, Literatura española del siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

SIEBENMANN, G., Los estilos poéticos en España desde 1900, Gredos, Madrid, 1970.

TORRENTE BALLESTER, G., Panorama de la literatura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1961.

TUÑON DE LARA, M., Medio siglo de cultura española (1885-1936), Bruguera, Barcelona, 1982.

b) Modernismo hispanoamericano/Rubén Darío.

A Centennial Celebration of Rubén Darío, Department of Romance Languages, University of Texas Press, Austin,

ALLEGRA, Giovanni, El reino interior. Premisas y semblanza del modernismo en España, Encuentro Ediciones, Madrid, 1986.

----, "Cataluña como vía de penetración del modernismo (dos nombres clave)", CARNERO, G.(ed.), Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp.21-31.

AZAM, Gilbert, El modernismo desde dentro, Anthropos, Barcelona, 1989.

BALSEIRO, J.A., Seis estudios sobre Rubén Darío, Gredos, Madrid, 1967.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, "La ideología dominante en la obra de Rubén Darío", Nueva Revista de Filología Hispánica. XXIX (1980), pp.520-555.

BOUSOÑO, Carlos, "Juan Ramón Jiménez y la superación del modernismo", CARNERO, G. (ed.), Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp.337-347.

CONCHA, Jaime., Rubén Darío, Ediciones Júcar, Madrid, 1984.

DAVISON Ned, El concepto de modernismo en la crítica hispánica, Editorial Nova, Buenos Aires, 1971.

----, Al filo del novecientos. Estudios de intercomunicación artística, Planeta, Barcelona, 1971.

----, Al pie de la poesía. Páginas críticas, 1971-1973, Editora Nacional, Madrid, 1978.

DIEZ DE REVENGA, Javier, Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos, Universidad de Murcia, Murcia, 1985.

ELLIS, Keith, Critical Approaches to Rubén Darío, University of Toronto Press, 1974.

FERNANDEZ BALDOVI, M^aNieves, Aportaciones al significado de la poesía social de Rubén Darío, Universidad Complutense, Madrid, 1985.

FERREIRO VILLANUEVA, Cristina, La obra poética. Rubén Darío, Editorial Daimon, Madrid, 1980.

FERRERES, Rafael, Los límites del modernismo, Taurus, Madrid, 1964.

GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, Modernismo, Montesinos, Barcelona, 1980.

GULLON, Ricardo, "La polémica entre modernismo y generación del 98", CARNERO, G. (ed.), Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp.69-78.

HIERRO, José, "La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española", Cuadernos Hispanoamericanos, nº212-213, p.347.

JIRON FERRAN, José, Rubén Darío primigenio, Ediciones Convivio, Managua, 1984.

JITRIK, Noé, Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica, El Colegio de México, México, 1978.

JRADE, Cathy L., "Tópicos románticos como contexto del modernismo", Cuadernos Americanos, nº 233(nov.-dic.1980), pp.114-122.

----, Rubén Darío and the Romantic Search for Uni-

ty, University of Texas Press, Austin, 1983.

KRONIK, John W., "Influencias francesas en la génesis del modernismo: parnaso y simbolismo", CARNERO, G. (ed.), Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp. 35-48.

LITVACK, Lily, El modernismo, Taurus, Madrid,

LOZANO, Carlos, Rubén Darío y el modernismo en España, Las Américas Publishing Co., New York, 1968.

MARFANY, Joan Lluís, "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano", Cuadernos Hispanoamericanos, 382 (1982), pp.82-124.

MARTINEZ CACHERO, J.Mª, "Reacciones antimodernistas en la España de fin de siglo", CARNERO, G. (ed.), Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano, Diputación Provincial de Córdoba, 1987, pp.125-138.

----, "Noticia de la primera antología del modernismo hispánico", Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas, Salamanca, 1982, vol.II, pp. 229-236.

MEJIA SANCHEZ, Ernesto (ed.), Estudios sobre Rubén Darío, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1968.

OLIVARES, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", Hispanic Review, 48(1980),

OLIVIO JIMENEZ, J., Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, Hiperión, Madrid, 1985.

RAMA, Angel, "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud", Nueva Revista de Filología Hispánica, 32, nº1 (1983), pp.96-135.

----, Rubén Darío y el Modernismo, Alfadil Ediciones, Caracas, 1985.

RULL FERNANDEZ, Enrique, El Modernismo y la Generación del 98, Playor, Madrid, 1984.

SALINAS, Pedro, La poesía de Rubén Darío, Seix-Barral, Barcelona, 1975.

----, "El problema de modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", Ensayos completos, Taurus, Madrid, 1983, tomo III, pp.208-218.

SALVADOR JOFRE, Alvaro, Rubén Darío y la moral estética, Universidad de Granada, Granada, 1986.

SCHULMAN, Ivan A.(ed.), Nuevos asedios al modernismo, Taurus, Madrid, 1987.

SIEBENMANN, Gustav, "Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico", Anuario de Letras, vol.XX (1982), pp.251-286.

SUAREZ MIRAMON, Ana, Modernismo y 98: Rubén Darío, Cíncel, Madrid, 1980.

TORRE, Guillermo de, Vigencia de Rubén Darío y otras páginas, Guadarrama, Madrid, 1969.

WATLAND, Charles, La formación literaria de Rubén Darío, Publicaciones del Centenario de Rubén Darío, Managua, 1966.

c) Miguel de Unamuno.

ABELLAN, José Luis, Sociología del 98, Ediciones Península, Barcelona, 1973.

---- (et al.), La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa, Ariel, Barcelona, 1974.

----, De Galdós a Miquel Angel Asturias, Cátedra, Madrid, 1976.

ARAQUISTAIN, Luis, El pensamiento español contemporáneo, Losada, Buenos Aires, 1968.

Arbor, tomo XI, nº36(dic.1948), número conmemorativo de 1898.

ASH HURST, A.W., "Miguel de Unamuno y Rubén Darío", Cuadernos Americanos, 3 (mayo-junio 1974),

AULLON DE HARO, P. Poesía de la generación del 98, Taurus, Madrid, 1984.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Unamuno, teórico de la lengua, Madrid, 1954.

----, Juventud del 98, Editorial Crítica, Barcelona, 1978.

CANO, J.Luis, "La autonomización en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, D.Alonso, Luis Rosales)", Cuadernos Hispanoamericanos, nº257-258 (1971), pp.270-283.

CARNERO, Guillermo, El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno, Universidad de Alicante, 1982. También en Id., Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX, Anthropos, Barcelona, 1989.

----, "Precedentes de la poesía social de posguerra española en la anteguerra y guerra civil", Boletín de

la Fundación Juan March, 1983 (julio-agosto), pp.3-20.

CARREÑO, Antonio, "Et Verbum Factum Est: la escritura como inscripción en la lírica de don Miguel", LOUREIRO, Angel (coord.), Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil, Anthropos, Barcelona, 1988, pp.51-63.

COSSIO, J.Mª, "Sobre el clima prebecqueriano", Homenaje a J.A. Van Praag, Universidad de Amsterdam, Amsterdam, 1956, pp.38-43.

DUMAS, C., "Algunos aspectos del Unamuno galófobo", Cuadernos Americanos, XXIII (1964),

EARLE, Peter G., Unamuno and English Literature. Hispanic Institute, New York, 1960.

FERNANDEZ, Pelayo H., Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975). José Porrúa Turanzas, Madrid, 1976.

FEDERICI, Mario, La imagen del hombre en la poesía de Miguel de Unamuno. Editorial Fragua, Madrid, 1974.

FOX, E.Inman, La crisis intelectual del 98. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976.

La Gaceta Literaria. año IV, nº78 (1930), número especial dedicado a Unamuno.

GARCIA BLANCO, Manuel, Don Miguel de Unamuno y la lengua española. Salamanca, 1952.

----, "Walt Whitman y Unamuno", Atlántico. nº2 (1956), pp.5-47.

----, América y Unamuno. Gredos, Madrid, 1964.

GULLON, Ricardo, La invención del 98 y otros ensayos. Gredos, Madrid, 1969.

ILIE, Paul, Unamuno, an existential view of self and society. The University of Wisconsin Press, 1967.

JONGH-ROSSEL, Elena M.de, El krausismo y la generación del 98, Albatros Hispanófila, Valencia, 1985.

KOCK, Josse de, Introducción al "Cancionero" de Miguel de Unamuno. Gredos, Madrid, 1968.

LAIN, Milagros, La palabra en Unamuno. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1964.

LANERO, J.J., "Translation, interpretation and congeniality: Ralph Waldo Emerson in the work of Miguel de Unamuno", Context-

tos, VII/13 (1989), pp.143-152.

LITVACK, Lily, A Dream of Arcadia. Anti-industrialism in Spanish Literature, 1895-1905, University of Texas Press, 1975.

LOPEZ, Julio, Unamuno, Júcar, Madrid, 1985.

LOPEZ HERRERIAS, J. Angel, Condicionamientos socio-históricos del pensamiento de Miguel de Unamuno, Gráficas Rey, Madrid, 1974.

McCARGAR, Wanda Kay, The Poetry of Miguel de Unamuno, Ann Arbor, Michigan, 1986.

MARIAS, Julián, "La pervivencia de Unamuno", Homenaje a Juan López Morillas, Castalia, Madrid, 1982, pp.317-324.

MARTINEZ BARRERA, J.Mª, Miguel de Unamuno y el protestantismo liberal: una aproximación crítica al estudio de la personalidad religiosa del escritor vasco, Impresora Nacional, Caracas, 1984.

MARTINEZ-LOPEZ, Ramón (ed.), Unamuno Centennial Studies, University of Texas, Austin, 1966.

MENDEZ BENITEZ, Elio, "Unamuno y Whitman", Panorama, nº9 (1953).

METZIDAKIS, Philip, "Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío", Revista Iberoamericana, vol.XXV, nº50, pp.229-249.

MOLINA, Antonio F., "Bécquer y Unamuno", Arriba, 15-II-1970.

ORRINGER, Nelson, Unamuno y los protestantes liberales (1912). Sobre las fuentes del "Sentimiento trágico de la vida", Gredos, Madrid, 1985.

PARIS, Carlos, Unamuno. Estructura de su mundo intelectual, Anthropos, Barcelona, 1989.

PEREZ DE LA DEHESA, Rafael, Política y sociedad en el primer Unamuno (1894-1904), Ariel, Barcelona, 1973.

POMES, M., "Unamuno et Valéry", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, I(1948), pp.57-70.

PRIETO, A., "En el "Credo Poético" de Unámuno", Analecta Malacitana, vol.I, nº2 (1978), pp.201-224.

RENART, Juan Guillermo, El Cristo de Velázquez de Unamuno: estructura, estilo, sentido, University of Toronto, 1982.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol.XI, nº2 (invierno 1987), "Homenaje a Miguel de Unamuno".

RUBIA BARCIA, José y ZEITLIN, M.A. (eds.), Unamuno, Creator

and Creation, University of California Press, Berkeley, 1967.

SANCHEZ BARBUDO, A. (ed.), Miguel de Unamuno, Taurus, Madrid, 1980.

SHAW, Donald, La generación del 98, Cátedra, Madrid, 1977.

Symposium on Miguel de Unamuno, University of California, Berkeley, 1967.

TIERNO GALVAN, Enrique, Costa y el regeneracionismo, Barna, Barcelona, 1961.

TORRE, Guillermo de, Tríptico del sacrificio: Unamuno, García Lorca, Machado, Editorial Losada, Buenos Aires, 1960.

TUÑÓN DE LARA, M., Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo, Edicusa, Madrid, 1974.

VALDES, Mario y VALDES, M^a Elena de, An Unamuno Source Book. A Catalogue of Readings and Acquisitions with an Introductory Essay on Unamuno's Dialectical Enquiry, University of Toronto Press, 1973.

VERRES D'OCÓN, E., "El estilo enumerativo en la poesía de Unamuno", Cuadernos de Literatura. V (1949), p.115 y ss.

VILLENA, Luis Antonio de, Máscaras y formas de fin de siglo, Ediciones del Dragón, Madrid, 1988.

VIVANCO, Luis Felipe, "El mundo hecho hombre en el Cancionero de Unamuno", La Torre, n^o35-36.

VVAA, Cincuentenario de la muerte de Unamuno, Fundación Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

VVAA, Unamuno a los 100 años. Estudios y discursos salmantinos en su I Centenario, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1967.

YNDURAIN, Francisco, "La rima en la poesía de Unamuno", Elementos formales en la lírica actual, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, pp.209-227.

YOUNG, Howard T., The Victorious Expression. A Study of Four Contemporary Spanish Poets, The University of Wisconsin Press, 1966.

ZAMBRANO, María, Los intelectuales en el drama de España y Ensayos y notas (1936-39), Editorial Hispamérica, Madrid, 1977.

ZARDOYA, Concha, "La humanación en la poesía de Unamuno", Poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1961, pp.83-178.

d) Vanguardias literarias.

ARANDA, J.F., El surrealismo español, Lumen, Barcelona, 1981.

AULLON DE HARO, Pedro, "La teoría poética del creacionismo", Cuadernos Hispanoamericanos, nº427 (1986), pp.49-73.

----, "La trascendencia de la poesía y el pensamiento poético de Vicente Huidobro", Revista de Occidente, nº86-87 (1988), pp.41-58.

BARY, David, Huidobro o la vocación poética, Universidad de Granada, 1963.

----, Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea, Pre-Textos, Valencia, 1984.

BASSOLAS, Carmen, La ideología de los escritores. Literatura y política en La Gaceta Literaria (1927-1932), Editorial Fontamara, Barcelona, 1975.

BERNAL, J.L., "La revista Ultra de Oviedo en el mar revuelto del ultra", Anuario de Estudios Filológicos, X (1987), pp.25-45.

BONESIO, Luisa (ed.), Le Poetiche delle Avanguardie, Zanichelli, Bologna, 1980.

BRIHUEGA, Jaime, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931), Cátedra, Madrid, 1979.

----, Las vanguardias artísticas en España (1909-1936), Istmo, Madrid, 1981.

----, Las vanguardias y la República, Cátedra, Madrid, 1982.

----, "Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica", DE FELICE, Renzo (ed.), Futurismo, Cultura e Politica, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988, pp.407-437.

BRIOSI, Sandro et HILLENAAR, Henk, Vitalité et Contradictions de L'Avant-Garde, Librairie José Corti, Paris, 1988.

BUCKLEY, R. y CRISPIN, J., Los vanguardistas españoles. 1925-1935, Editorial Alianza, Madrid, 1973.

CALINESCU, Matei, Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, Duke University Press, 1987.

CLARKE, Graham (ed.), The American City: Literary and Cultural Perspectives, Vision Press, London, 1988.

Coloquio "Dada-surrealismo: Precursores, marginales y heterodoxos", Universidad de Cádiz, 1986.

COLLAZOS, Oscar, Los vanguardismos en la América Latina.

CORBALAN, Pablo, Poesía surrealista en España, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

Dada/Surrealism, Revista de la Universidad de Iowa.

DAVAL, Jean Luc, Avant-garde art, Rizzoli, Milán, 1980.

DEBICKI, Andrew P., Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-25, Gredos, Madrid, 1981.

----, "La poesía de Miguel Hernández y el surrealismo", Hispanic Review, nº58(1990), pp.487-501.

DENNIS, Nigel, Studies on Ramón Gómez de la Serna, Ottawa Hispanic Studies 2, Dovehouse Editions, 1988.

DE COSTA, René, "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polémico", Hispanic Review, vol. 43(1975), pp.261-274.

---- (ed.), Vicente Huidobro y el creacionismo, Taurus, Madrid, 1975.

----, Vicente Huidobro. The Careers of a Poet, Clarendon Press, Oxford, 1984.

DE FELICE, Renzo (ed.), Futurismo, cultura e politica, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1988.

DIAZ-PLAJA, Guillermo, Vanguardismo y protesta, Libros De La Frontera, Barcelona, 1975.

DIEZ DE REVENGA, F.J., La métrica española de los poetas del 27, Murcia, 1973.

----, Dos poetas, dos ciudades (Lorca-Alberti: Nueva York-Roma), Nogués Imp., Murcia, 1974.

----, Panorama crítico de la generación del 27, Castalia, Madrid, 1987.

DIMITRESCU, Domnita, "La metáfora ultraísta y la generación del 27", Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978, pp.171-176.

EGUIA RUIZ, C., "Del creacionismo y ultraísmo al vanguardismo en España", Razón y Fe, 1928, Madrid.

ENZENSBERGER, Hans M., "The Aporias of the Avant-Garde", POLLETA, Gregory (ed.), Issues in Contemporary Criticism, Little, Brown and Co., Boston, 1973, pp.734-852.

ESTEBAN, J., "Editoriales y libros en la España de los años 30", Cuadernos para el Diálogo, XXXV, 1972.

FOLEJEWSKI, Zbigniew, Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry. A Comparative Study and Anthology, University of Ottawa press, 1980.

FUENTES, V., "Post-Guerra (1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria", Insula, nº360 (1976), p.4.

FUENTES FLORIDO, Fco., Poesías y poética del Ultraísmo: antología, estudio preliminar y selección, Editorial Mitre, Barcelona, 1989.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor, "Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica", Homenaje a Samuel Gili Gaya, Edigraf, Madrid, 1981, pp.99-111.

----, "Introducción al estudio del surrealismo español", El surrealismo, Taurus, Madrid, 1982, pp.9-27.

----, "Sobre el primer surrealismo español", Philologica Hispaniensia, tomo IV (1987), pp.165-187.

GARCIA GALLEG0, Jesús, La recepción del surrealismo en España, 1924-1931: la crítica de las revistas literarias en castellano y catalán, Antonio Ubago Editor, Granada, 1984.

----, Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.

GONZALEZ, Angel, "Azul y la poesía española del siglo XX", Revista Hispánica Moderna, XLII (1989), pp.127-135.

GRANJEL, Luis, "Ramón en Prometeo", Insula, nº 196 (marzo 1963), pp.3 y 6.

----, "Prometeo (1908-1912)", Insula, nº195 (febrero 1963), pp.6 y 10.

GROSSMAN, M. L., Dada. Paradox. Mystification and Ambiguity in European Literature, Pegasus, New York, 1971.

GULLON, Ricardo, "¿Hubo un surrealismo español?", El surrealismo, Taurus, Madrid, 1982, pp.77-89.

HARDT, Manfred (ed.), Literarische Avantgarden, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989.

HAVARD, Robert, From Romanticism to Surrealism. Seven Spanish Poets, Barnes and Noble Books, New Jersey, 1988.

HIGGINS, Ian (ed.), Surrealism and Language, Scottish Academia Press, Edinburgh, 1986.

HORANYI, Mátyás (ed.), Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

HUGNET, Georges, La aventura dada. Ediciones Júcar, Madrid, 1973.

IENGO, Francesco, Cultura e città nei manifesti del primo futurismo (1909-1915). Vecchio Faggio Editore, Roma, 1986.

JAYE, M. and WATTS, Ann, Literature and the Urban Experience. Rutgers University Press, New Jersey, 1981.

JIMENEZ-MILLAN, Antonio, Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de Vanguardia en Europa (1900-1930). Universidad de Málaga, 1984.

KOSTELANETZ, Richard (ed.), The Avant-Garde Tradition in Literature. Prometheus Books, New York, 1982.

LENTZEN, Manfred, "Marinetti y el futurismo en España", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Frankfurt, 1989, vol.II, pp.309-319.

LEWIS, Helena, The Politics of Surrealism. Paragon House Publishers, New York, 1988.

LITVACK, Lily, "Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism", Revue des Langues Vivantes. nº6 (1972), pp.585-603.

LOPEZ DE ABIADA, J.M., "José Díaz Fernández: la superación del Vanguardismo", Los Cuadernos del Norte. nº11 (1982), pp.56-65.

----, "Acercamiento al grupo editorial de Post-Guerra". Iberoromania, 17 (1983), pp.42-65.

----, "De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la "deshumanización" y el compromiso", Journal of Interdisciplinary Literary Studies. vol.I, nº1 (1989), pp.19-62.

MARCADE, Jean-Claude(ed.), Présence de F.T.Marinetti. Actes du Colloque International tenu à l'Unesco, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

MARCO, Joaquín, "Muerte o resurrección del surrealismo español", El surrealismo. Taurus, Madrid, 1982, pp.160-175.

MATAMORO, Blas, "Guillaume Apollinaire (1880-1980). Recapitulación de las vanguardias", Cuadernos Hispanoamericanos, nº367/368 (1981), pp.111-119.

MAURER, Evan, In Quest of the Myth: an Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism, Xerox University Microfilm, Ann Arbor, Michigan, 1074.

Mélusine.

MIGNOLO, Walter D., "El poeta en la lírica de vanguardia", Revista Iberoamericana, nº118-119 (enero-junio 1982), pp.131-148.

MOLINA, César Antonio, "Alfar: una revista entre dos mundos", Revista de Occidente, nº86-87 (1988), pp.166-178.

MORRIS, C.B., Surrealism and Spain. 1920-1936. London and Cambridge University Press, 1972.

NANTELL, Judith, "Poetry for Politics Sake: Rafael Alberti's Consignas". Crítica Hispánica vol.V, nº1 (1983), pp.47-58.

NEIRA, Julio, "Notas sobre la introducción del surrealismo en España", Boletín de la Real Academia Española, t.63, cuad.128, (1983), pp.117-143.

OSORIO, Nelson, El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina. Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Caracas, 1982.

OSUNA, Rafael, Las revistas españolas entre dos dictaduras. 1931-1939. Pre-Textos, Valencia, 1986.

PAZ, Octavio, La búsqueda del comienzo: estudios del surrealismo. Fundamentos, Madrid, 1980.

PERLOFF, Marjorie, The Futurist Movement. Avant-Garde and the Language of Rupture. The University of Chicago Press, 1986.

PERSONNEAUX-CONESA, Lucie, "Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage", Mélusine, nºIII (1982), pp. 96-108.

----, "A la découverte du surrealisme en Espagne", Mélusine, nº VIII (1986), pp. 239-243.

----, "Histoire et historiographie du surréalisme espagnol", Mélusine, nºXI (1990), pp.133-141.

PIKE, Burton, The Image of the City in Modern Literature. Princeton University Press, 1981.

POGGIOLI, Roberto, The Theory of the Avant-Garde. The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

RAFFIA, Piero, Vanguardismo y realismo. Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968.

ROBERT, Bernard-Paul, Antécédents du Surréalisme. Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1988.

RUTTER, Frank P., "Vicente Huidobro and futurism: convergences and differences (1917-1918)", Bulletin of Hispanic Studies, 58 (1981), pp.51-72.

SACCONE, Antonio, Marinetti e il Futurismo. Materiali per lo

studio della letteratura italiana, Liguori Editori, Napoli, 1984.

- SANGUINETTI, Edoardo, Vanguardia. ideología y lenguaje, Monte Avila Editores, Caracas, 1975.

SIEBENMANN, Gustav, "Modernismo y vanguardia en el mundo ibérico", Anuario de Letras (Méjico), XX (1982).

SORIA OLMEDO, Andrés, Vanquardismo v crítica literaria en España. Istmo, Madrid, 1989.

SOUFAS, Christopher, Conflict of Light and Wind. The Spanish Generation of 1927 and the Ideology of Poetic Form. Wesleyan University Press, Middletown, 1989.

TARRES PICAS, Montserrat, Las vanguardias literarias v el "grupo del 27". Akal, Madrid, 1990.

TERRY, Arthur, "El surrealismo y el lenguaje poético español: un texto de Vicente Aleixandre", Homenaje a Juan López-Morillas. Castalia, Madrid, 1982, pp.405-420.

TORRE, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia. Guadarrama, Madrid, 1974, 3 vols.

UMBRAL, Francisco, Ramón y la vanguardia. Espasa-Calpe, Madrid, 1978.

URRUTIA, Jorge, El novecentismo y la renovación vanguardista. Cincel, Madrid, 1980.

VVAA, The Surrealista Adventure in Spain. Dovehouse Editions, Ottawa, 1990.

VIDELA, Gloria, El ultraísmo. Gredos, Madrid, 1963.

VITIELLO, Ciro, Teoria e tecnica dell'avanguardia. Muraia, Milano, 1984.

WEISGERBER, Jean, Les Avant-Gardes Littéraires au XXe Siècle, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, 2 vols.

WHITE, John, Literary Futurism. Aspects of the first avant-garde. Clarendon Press, Oxford, 1990.

YURKIEVICH, Saúl, A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias. Muchnik, Barcelona, 1984.

ZIOLKOWSKI, Theodore, Imágenes desencantadas: una iconografía literaria. Taurus, Madrid, 1980.

e) Federico García Lorca.

ANDERSON, Andrew A., "García Lorca en Motevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de Poeta en Nueva York", Bulletin Hispanique. 83 (1981), pp.145-153.

----, "The Evolution of García Lorca's Projects 1929-1936 and the Textual Status of Poeta en Nueva York", Bulletin of Hispanic Studies. 61 (1983), pp.241-246.

----, Lorcas's late poetry: a critical study. F. Cairus, Leeds, 1990.

AYENDEZ ALDER, R., "García Lorca, Díaz Fernández y el compromiso social del artista", Crítica Hispánica, vol.10, nº1-2 (1988), pp. 67-81.

BALBOA ECHEVERRIA, Miriam, Lorca, el espacio de la representación: reflexiones sobre surrealismo y teatro, Ediciones del Mall, Barcelona, 1986.

BELLVER, C.G., "La ciudad en la poesía española surrealista", Hispania, 63 (1983), pp.542,551.

BINDING, Paul, Lorca. The Gay Imagination. GMP Publishers, London, 1985.

BORDIER, R., "Whitman et Lorca", Europe, nº483-484, pp.188-191.

CAO, Antonio F., Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro. Tamesis, London, 1984.

CASTRO, Eduardo, "El compromiso político-social de García Lorca", Hommage à Federico García Lorca. Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp.9-15.

CAUDET, Francisco, "Lorca: por una estética popular (1929-1936)", Cuadernos Hispanoamericanos. 433-436 (sept.-oct.1986), vol.I, pp. 763-775.

CORREA, G., "Significado de Poeta en Nueva York". Cuadernos Americanos. vol.CII (1959), p.224.

CRAIGE, Betty J., Lorca's "Poeta en Nueva York": the fall into consciousness. University Press of Kentucky, Lexington, 1977.

EISENBERG, Daniel, "Poeta en Nueva York": historia y problemas de un texto de Lorca. Ariel, Barcelona, 1976.

GARCIA LORCA, Federico, Treinta entrevistas a Federico García Lorca. Aguilar, Madrid, 1989.

GARCIA MONTERO, "Una espera inútil: notas sobre el compromiso histórico de Federico García Lorca", Hommage à Federico García Lorca. Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 17-20.

GARCIA POSADA, Miguel, Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York", Akal, Madrid, 1981.

----, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", Insula, 44 (515), 1989.

GARCIA DE LA CONCHA, V., "Más allá de la "Generación del 27": la década prodigiosa (1920-1930)", Insula, 529 (enero 1991), pp.3-4.

GEIST, Anthony L., "Las mariposas en la barba: una lectura de Poeta en Nueva York", Cuadernos Hispanoamericanos, 433-436 (sep.-oct.1986), vol. II, pp.547-565.

HARRIS, C.R., "The religious theme in Lorca's Poeta en Nueva York", Bulletin of Hispanic Studies, 54 (1977), pp.315-326.

LAFFRANQUE, M., Les idées esthétiques de Federico García Lorca. Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967.

LONDRE, Felicia H., Federico García Lorca. Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1984.

MENARINI, Piero, "Poeta en Nueva York" di Federico García Lorca. Lettura critica, La Nuova Italia, Firenze, 1975,

----, "Emblemas ideológicos de Poeta en Nueva York", El surrealismo, Taurus, Madrid, 1982, pp. 255-270.

MORELLI, Gabriele (ed.), Federico García Lorca. Saggi critici nell'cinquantenario della morte. Schena Editore, Fasano, 1988.

MORRIS, C.B., "Cuando yo me muera...". Essays in Memory of Federico García Lorca. University Press of America, Lanham, 1988.

ORTEGA, José, Conciencia social en los tres dramas rurales de García Lorca. Universidad de Granada, Granada, 1981.

----, Conciencia estética y social en la obra de Federico García Lorca. Universidad de Granada, Granada, 1989.

ORTEGA, Julio, "Poeta en Nueva York: Alienación social y surrealismo", Nueva Estafeta, 18 (1980), p.51.

PRATT, Heather, "New York, New York: Lorca and Cendrars", Modern Language Review, 88 (1987), nº3, pp.625-637.

PREDMORE, Richard, Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith. Duke University Press, Durham, 1980.

RODRIGUEZ, Juan Carlos, "El compromiso político", Hommage à Federico García Lorca, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp.27-29.

SORIA OLMEDO, Andrés, Lecciones sobre Federico García Lorca,

Ediciones del Cincuentenario, Granada, 1986.

----, "Reyerta: polémicas literarias en los años veinte y treinta", Insula, 529 (enero 1991), pp.5-6.

VVAA, Valoración actual de la obra de Federico García Lorca: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, Universidad Complutense, Madrid, 1988.

WALKER, Sandra D., La tierra, la ciudad y la muerte en la poesía de Federico García Lorca, Ann Arbor, Michigan, 1985.

f) Poesía de posguerra.

1) Panorama general. Grupos. Generaciones.

AGULLO Y COBO, M., La poesía española en 1961. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961.

BENITO DE LUCAS, J., Literatura de la posguerra: la poesía. Cincel, Madrid, 1981.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Historia de la literatura española (en lengua castellana). Castalia, Madrid, 1978-79, 3 vols.

BLANCH, Antonio, La poesía pura española. Gredos, Madrid, 1976.

CABEY RILEY, J.E., Bibliografía de algunos poetas andaluces de posguerra. Universidad Complutense, Madrid, 1984.

CALAMAI, Natalia, El compromiso en la poesía de la Guerra Civil española. Laia, Barcelona, 1979.

CAMANDONE DE COHEN, M., "Reflexiones en el momento de historiar (la lírica española de 1936 a 1985)", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol. XIII, nº3 (1989), pp.331-341.

CANO, J.L., Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra. Guadarrama, Madrid, 1974.

----, Poesía española en tres tiempos. Don Quijote, Granada, 1984.

CASTELLET, J.Mª, Un cuarto de siglo de poesía española. Seix Barral, Barcelona, 1973.

COHEN, Jean, Estructura del lenguaje poético. Gredos, Madrid, 1974.

DAYDI-TOLSON, Santiago, The Post-Civil War Spanish Social Poets. Twayne Publishers, Boston, 1983.

DEBICKI, A.P., Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-1971. The University Press of Kentucky, 1982. Traducción española, Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Júcar, Madrid, 1986.

DIAZ, Elías, Notas para una historia del pensamiento español actual 1939-1973, Edicusa, Madrid, 1974.

GARCIA MARTIN, J.L., La segunda generación poética de posguerra. Departamento de Publicaciones de la Excelentísima Diputación de Badajoz, 1986.

GARCIA DE LA CONCHA, V., La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos, Prensa Española, Madrid, 1973.

----, La poesía española de 1935-1975, Cátedra, Madrid, 1987, varios vols.

GEIST, Anthony L., La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936), Guadarrama, Madrid, 1980.

GONZALEZ MARTIN, J.P., Poesía hispánica 1939-1969. Estudio y antología, El Bardo, Barcelona, 1970.

GRANADOS, V., "Interpretación de una década poética (1939-1950)", Philologica Hispaniensia, tomo IV (1987), pp.203-215.

GRANDE, Félix, Apuntes sobre poesía contemporánea de posguerra, Taurus, Madrid, 1970.

HERNANDEZ, Antonio, Una promoción poética desheredada: la poética del 50, Zero, Madrid, 1978.

JIMENEZ, J.Olivio, "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", Hispania, vol.50 (1967), pp.931-947.

----, Diez años de poesía española. 1960-1970, Insula, Madrid, 1972.

LECHNER, J., El compromiso en la poesía española del siglo XX, Universitaire Pers Leiden, 1968-75.

MILLAN, R., Veinte poetas españoles, Agora, Madrid, 1955.

MORRIS, C.B., Una generación de poetas españoles (1920-1936), Gredos, Madrid, 1988.

NOVO, Yolanda, "La poesía española de 1935 a 1975", Cuadernos Hispanoamericanos, nº475 (1990), pp.128-137.

PAYERAS GRAU, María, Poesía española de postguerra, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1986.

SERIS, Homero, "The Spanish Generation of 1936", Books Abroad.

19, nº4 (Autumn 1945), pp.336-340.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, "Para la renovación de la historiografía de la literatura: la generación de 1936 en sus comienzos", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, X, nº3 (1986), pp.451-462.

VELA, Rubén (ed.), Ocho poetas españoles: generación del realismo social. Dead Weight, Buenos Aires, 1965.

2) Panoramas poetológicos.

ACILLONA, Mercedes, "Notas a la poética social", Homenaje a Ignacio Elizalde. Universidad de Deusto, Bilbao, 1989, pp.17-27.

ALBERTI, Rafael, "La poesía popular en la lírica española contemporánea", Prosas encontradas. Ayuso, Madrid, 1970, pp. 59-62.

AMOROS, Amparo, "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939", Homenaje a Eugenio García de Nora. Entre la cruz y la espada : en torno a la España de posguerra, Gredos, Madrid, 1984, pp.19-32.

ASCUNCE, J.A., "Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición", Letras de Deusto. nº19 (junio 1980), pp.79-97.

----, "León Felipe en su centenario: historia de una recepción", Mundaiz. nº26 (1983), pp.2-11.

----, "El personaje poético en la poesía social. León Felipe como ejemplo", Letras de Deusto, vol.14, nº30 (1984), pp.49-66.

---- (ed.), La poesía profética de León Felipe. Cuadernos Universitarios, Mundaiz, San Sebastián, 1987.

----, "La poesía social como lenguaje poético", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol.II, Frankfurt, 1989, pp.123-131.

BALCELLS, J.Mª, "La poética humanística de Angel Crespo", Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 59-72.

BARÍ, David, "Sobre el nombrar poético en la poesía contemporánea española", Papeles de Son Armadans. nºCXXXI (1967), pp.176-178.

----, "Imagen y nombre en la poesía del 50", en Lo que

va de siglo. Estudios sobre cien años de literatura hispánica, Pre-Textos, Valencia, 1987, p.11-130.

BARRERO LOPEZ, O., "El reducto de la estética socialrealista: Acento Cultural", España Contemporánea. Revista de literatura y cultura, tomo IV (1991), pp.7-22.

BARROW, Geoffrey, "Autobiography and art in the poetry of Blas de Otero", Hispanic Review, 48 (1980), pp.213-230.

BAVER, Carlos, Cries from a wounded Madrid: poetry of the Spanish Civil War, Snollow Press, Ohio, 1984.

BOSO, Felipe, "Poesía visual en España hoy", Poesía, nº11 (1981), pp.115-125.

CANO, J.L., El tema de España en la poesía española contemporánea, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

----, "Una antología de la poesía social", Insula, nº226 (1965), pp.8-9.

----, "El enfrentamiento de dos retóricas: la poesía de la guerra civil", Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora, Gredos, Madrid, 1984, pp.75-86.

CANO BALLESTA, J., La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Gredos, Madrid, 1972.

----, "La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30", Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Universidad de Salamanca, 1982, vol.II, pp.235-242.

CARDWELL, Richard A., "The Persistence of Romantic Thought in Spain", Modern Language Review, 4 (oct. 1970), pp.802-812.

CARNERO, Guillermo, El grupo "Cántico" de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra, Editora Nacional, Madrid, 1977.

----, "Poesía de posguerra en lengua castellana", Poesía, nº2 (1978), pp.79-90.

----, "Precedentes de la poesía social de posguerra en la anteguerra y guerra civil", Boletín de la Fundación Juan March, Madrid, 1983, pp.3-20.

CASALDUERO, J., "El poeta y la guerra civil", Hispanic Review, 39 (1971), pp.133-140.

CASTELLET, J.Mª, Veinte años de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1960.

CIRRE, J.F., Forma y espíritu de una lírica española. Noticia

sobre la renovación poética en España desde 1920 a 1935, Don Quijote, Granada, 1982.

COLINAS, Antonio, "Notas para una poética de nuestro tiempo", Insula, nº293 (1971), pp.1 y 12.

CROFTS, E., "Directions in Modern Spanish Poetry", Bulletin of Spanish Studies, V (1928), pp.27-30.

CHICHARRO CHAMORRO, A., El pensamiento literario de Gabriel Celaya. Evolución y problemas fundamentales. Universidad de Granada, Colecc. Propuesta, 1983.

----, Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya. Universidad de Granada, 1985.

DAYDI-TOLSON, Santiago, "Aspectos orales de la poesía social española de posguerra", Hispanic Review, 53 (1985), pp.449-466.

DEBICKI, Andrew p., "Intertextuality and reader response in the poetry of José Angel Valente", Hispanic Review, 51 (1983), pp.251-267.

DIAZ, Janet, "Main Currents in Twentieth-Century Spanish Poetry", Romance Notes, 9 (1968), pp.195-200.

DUQUE, Aquilino, "Poesía social", Poesía española, nº27 (1958), pp.19-24.

----, "Poesía religiosa, poesía social", Insula, nº200-201 (1963), pp.6 y 14.

DURAN, Manuel, "Una ojeada a la poesía española de posguerra", Norte, nº4 (1963), pp.49-52.

EGIDO, Aurora (ed.), Política y literatura. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1988.

ESTEBAN, J., "Editoriales y libros en la España de los años treinta", Cuadernos para el Diálogo, XXXV, Madrid, 1972.

FERNANDEZ MORERA, Darío, "La poesía desgarrada", Insula, nº358 (1976), pp. 13-14.

FERRAN, J. y TESTA, D., Spanish writers of 1936: Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and the Forties, Thamesis Books Ltd., London, 1973.

FUENTES FLORIDO, Fco., "Una lectura de León Felipe y Blas de Otero: el sufrimiento solidario", Insula, nº452-453 (1984), pp.8-9.

GALAN, J., Blas de Otero, palabras para un pueblo. Anthropos, Barcelona, 1978.

GARDETA-HEALEY, M^a, "Nuevas dimensiones de la poesía contemporánea española. Conocimiento por la creación poética", Mono-graphic Review, v.6 (1990), pp. 138-144.

GARCIASOL, Ramón, "Notas sobre la nueva poesía española", Insula, n^o 200-201 (1963), p.22.

GASTON, Enrique, "Generación española de 1936", Insula, n^o 224-225 (1965).

GEIST, Anthony L., "El Neorromanticismo: evolución del compromiso en la poesía española (1930-1936)", Ideologies and Literature, vol.III, n^o15(1981), pp.94-120.

GONZALEZ, J.M^a, El lector y el referente histórico en tres poetas inconformistas españoles: Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro (1950-1960). Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.

----, Poesía española de posguerra. Celaya/ Otero/ Hierro, Edi-6, Madrid, 1982.

GRANDE, Félix, Apuntes sobre poesía española de posguerra, Taurus, Madrid, 1970.

GULLON, Ricardo, "La joven poesía española: en torno a una antología", Insula, n^o81 (1952), pp.1 y 5.

HARRIS, Mary A., Some Elements of Structure in the Poetry of Blas de Otero, Ann Arbor, University Microfilms International, 1984.

ILIE, Paul, "The Disguises of Protest: Contemporary Spanish Poetry", Michigan Quarterly Review, 10 (1971), pp.38-48.

----, Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

----, "Dictatorship and Literature: The Model of Francoist Spain", Ideologies and Literature, vol.IV, n^o17 (1983), pp. 238-255.

INMANN FOX, E., "La poesía social y la tradición simbolista", La Torre, n^o64 (1969), pp.47-62.

JENTSCH-GROOMS, Lynda, Exile and the Process of Individuation. Albatros Hispanófila Edic., Valencia, 1986.

JIMENEZ, J. Olivio, "Medio siglo de poesía española (1917-1967)", Hispania, 50 (1974), pp.931-946.

----, "Los estilos poéticos y el problema de la modernidad en la lírica española contemporánea", Cuadernos Hispanoamericanos, 299 (1975), pp. 405-422.

----, "La presencia de Antonio Machado en la

poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 3-4, (1975), pp. 870-903.

----, "Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra", Homenaje a Juan López-Morillas. Castalia, Madrid, 1982, pp.257-276.

----, "La conciencia del tiempo histórico en la poesía española de posguerra", Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora. Gredos, Madrid, 1984, pp.191-204.

JIMENEZ MILLAN, A., Teoría y práctica del compromiso en la poesía española (1927-1939), Universidad de Granada, 1979.

JONES, Richard (ed.), Poetry and Politics. An Anthology of Essays, William Morrow and Co., New York, 1985.

KERCHEVILLE, F.M., "A study of tendencies in modern and contemporary Spanish poetry from the Modernist movement to the present time", University of New Mexico. IV (1933), pp.1-64.

LECHNER, J.M "Preliminares para un estudio de las poéticas de posguerra", Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio García de Nora, Gredos, Madrid, 1984, pp.205-210.

LEY, Charles D., Spanish Poetry since 1939. The Catholic University of America Press, Washington D.C., 196 .

----, "Influencia de Pablo Neruda y de otros poetas hispanoamericanos en la moderna poesía de España", Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, México, 1970, pp. 543-552.

Literatura y compromiso en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984.

LOPEZ, Julio, "Reflexiones sobre otra poesía", Nueva Estafeta, (agosto 1982), pp.88-90.

LORENS, Vicente, Aspectos sociales de la literatura española, Castalia, Madrid, 1974.

MAINER, J.C., "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Salamanca, 1982, vol.II, pp.221-228.

MANGINI GONZALEZ, Shirley, "Reds and Renegades: Dissident Culture in Post Civil-War Spain", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. vol.XI (1987), pp. 497-520.

MANRIQUE DE LARA, J.G., Poesía española de testimonio, Epesa, Madrid, 1973.

----, Poetas sociales españoles. Epesa, Madrid, 1974.

MARCO, Tomás, "Poesía española de posguerra", Historia y crítica de la literatura española. RICO, Fco. (ed.), Editorial Crítica, Barcelona, vol.8.

MARIN, Diego, "La naturaleza en la poesía española actual", Cuadernos Hispanoamericanos, nº314-315 (1976), pp. 249-282.

MELLIZO, C.(ed.), Blas de Otero. Study of a poet. University of Wyoming, 1980.

MIRO, E., "España, tierra y palabra en la poesía de Blas de Otero", Cuadernos Hispanoamericanos, nº356 (1980), pp.274-297.

NAHARRO-CALDERON, J.Mª, Estudio de las relaciones de la poesía española del exilio y del interior: apuntes para una revisión histórico-crítica y documental (1927-1946). University of Pennsylvania, Tesis doctoral, 1985.

NIETO, Ramón, "Función social de la literatura", Acento Cultural. nº9-10 (1960), pp.10-16.

NUÑEZ, Antonio, "Encuentro con Blas de Otero", Insula. nº 259 (1968), pp. 1,3 y 4.

OROZCO DIAZ, E., Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española. Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

PAULIN, Tom, The Faber book of political verse. Faber and Faber, Boston, 1986.

PEÑA, Pedro de la, "Hacia la poesía española transcontemporánea", Cuadernos Hispanoamericanos, nº382 (1982), pp. 129-144.

PERSIN, Margaret H., Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60. Porrúa-Turanzas, Madrid, 1986.

----, Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader, Bucknell University Press, 1987.

----, "La ambigüedad versus la indeterminancia en la poesía española del siglo XX", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Frankfurt, 1989, vol.II, pp.337-342.

PROVENCIO, P., "Los poetas en sus poéticas", Revista de Occidente, nº86-87, pp.179-194.

----, Poéticas españolas contemporáneas. La generación de 1950. Hiperión, Madrid, 1988.

----, "El fin de un siglo de poesía", Cuadernos Hispanoamericanos. nº481 (julio 1990), pp.111-116.

----, "El adios de una generación", Cuadernos Hispanoamericanos nº484 (1990), pp.91-100.

----, "Rescates desiguales y arraigos diversos", Cuadernos Hispanoamericanos, nº492 (junio 1991), pp.77-88.

----, "Encuentros y desencuentros con la poesía social", Cuadernos Hispanoamericanos. nº496 (octubre 1991), pp.77-90.

REES, Margaret A.(ed.), Leeds Papers on Lorca and Civil War Verse. Leeds, 1988.

RESINA, Joan Ramón, "Papeles de Son Armadans", revista literaria de Postguerra", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol.XII (1987), pp.71-91.

RIERA, Carmen, "Algunas notas sobre la poesía de Carlos Barral, en torno a los recursos lingüísticos", Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 541-555.

RODRIGUEZ PADRON, J., "Creación y público en la literatura española", Insula. nº343 (1975), p.15.

ROSENTHAL, Marilyn, Poetry of the Spanish Civil War. New York University Press, 1985.

RUBIO, Fanny, "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de la posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos. nº 270 (1973), pp.441-467.

----, "Dámaso Alonso poeta de una posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos. nº 280 (1973), pp.70-84.

----, "Anotación en torno a un tema de Hijos de la ira", Estudios de literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz. Universidad de Granada, 1979, vol.II, pp.165-169.

----, "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos. nº361-362 (1980), pp.199-214.

---- y FALCO, J.L., Poesía española contemporánea (1939-80). Alhambra, Madrid, 1981.

SENABRE, R., "Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero", Papeles de Son Armadans. CXXV (1966), pp.139-140.

SIEBENMANN, G., "Los cambios estéticos en los últimos 40 años de poesía en España", Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español. nº7 (1972), pp.104-120.

SILVER, Philip, "Nueva poesía española: la generación de Rodríguez-Brines", Insula. nº270 (1969), pp.1 y 14.

----, La casa de Anteo: ensayos de poética hispánica, Taurus, Madrid, 1985.

SPITZER, Leo, "La enumeración caótica en la poesía moderna", Lingüística e Historia literaria, Gredos, Madrid, 1961.

TOME, J., "En busca de una idea total de la poesía", Acento Cultural, nº8 (1960), pp.20-23.

TORRE, Emilio de, El compromiso en la poesía de José Hierro, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.

UCEDA, Julia, "Presupuestos para una nueva poesía española", Insula, nº185 (1962), p.7.

----, "La traición de los poetas sociales", Insula, nº242 (1967), pp. 1 y 12.

UGALDE, Sharon E., "Los recursos dramáticos en la poesía de Gabriel Celaya", Papeles de Son Armadans, nº233 (1975), pp.108-142.

VELEZ, Carlos, "Notas sobre la poesía social", Acento Cultural, nº9-10 (1960), pp.17-23.

VILUMARA, Martín, "Notas para un estudio sobre la poesía española de posguerra", Camp de l'arpa, nº86 (1981), pp.13-27.

VILLANUEVA, Tino, Poesía de oposición entre 1955-1963 en Gabriel Celaya, Angel González y J.M. Caballero Bonald, Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.

----, Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald, Tamesis Books Ltd., London, 1988.

VILLENA, Luis A., "1944: dos caminos para la lírica española", Cuadernos Hispanoamericanos, nº352-354 (1979), pp. 82-98.

VIVANCO, L.F., Introducción a la poesía española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1957, 2 vols.

WAHNON, Sultana, "La "Revista de ideas estéticas" frente al clasicismo. Sobre la recuperación del Romanticismo en la posguerra", Journal of Interdisciplinary Literary Studies, nº1 (1989), pp.223-235.

----, "El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español", Homenaje al profesor Antonio Gallego Morel, Granada, 1989, pp.447-488.

WRIGHT, Eleanor, The Poetry of Protest under Franco, Tamesis Books Ltd., London, 1986.

----, "Las convenciones literarias de la poesía de protesta", Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Frankfurt, 1989, vol. II, pp.439-445.

ZULETA, Emilia de, "Algunas notas sobre la fortuna de un clásico", Homenaje al profesor Antonio Gallego Morel, Granada, 1989, pp. 197-514.