LA POESÍA CATALANA EN EL MEDIO SIGLO

1

En la poesía catalana de nuestro medio siglo, podemos distinguir la acción de cuatro generaciones, cada una de ellas portadora de la lanza de un mensaje propio: la de los viejos que está, ya, desapareciendo; la que detenta la que podríamos llamar consideración oficial; la que lucha por lograrla, y la que, con el temblor de la inocencia, apunta levemente. Vamos a ver, pues, en este breve ensayo, un esquema de la actitud de cada una de ellas.

2

Al iniciarse el siglo xx domina, en el ámbito de la poesía catalana, la generación que, desde diferentes ángulos de tiro, ha desarticulado el Romanticismo; me refiero a la generación de Joan Maragall, Joan Alcover y Miquel Costa i Llobera. Pero, hacia 1906, una nueva generación, la formada por Guerau de Liost, Josep Carner y Josep M.ª López-Picó, somete a crítica los principios que le servían de base e inicia el frente que no ha sido interrumpido hasta hoy. Aun cuando esta generación debe mucho de su actitud a la anterior, en especial a determinados aspectos de la llamada escuela mallorquina, desde el primer momento se nos presenta como una *ruptura*. Eugeni D'Ors, el gran teórico de ella, escribía, al comentar uno de los últimos libros de Maragall, que "el hecho es: hay, más que independencia, contradicción, entre la Estética de la Palabra Viva, que ha tenido su manifestación más significativa en *Enllà,* y la Estética Arbitraria, novedad espiritual, esencial a la generación novecentista"; y añade: "En lo estético la aparición de la generación novecentista contradice, con nuevas direcciones, la dirección anterior." Esta generación es, pues, sirviéndonos de la terminología de Ortega, una generación *polémica.*

Jaume Bofill i Mates, que se escondió tras el seudónimo de *Guerau de Liost* († 1933), y Josep Carner son las dos figuras de más relieve del Novecentismo. Josep Carner, el *miglior fabbro del parlar materno,* representa, en el área de la poesía catalana, la adquisición de una conciencia lingüística rigurosa, flexible y refinada y, a la vez, el sentido de la disciplina y el *trabajo poético:* la dimensión del poema depende de la propia capacidad de belleza, la propia jerarquía de arte; por lo tanto,

el poeta no es más que el *artífice,* es decir, el *creador de arte*. La poesía de Carner logra las máximas calidades a partir del lenguaje; de otro modo: el poema de este autor es el resultado de un movimiento centrípeto de fuerzas, en el que el significante, con la totalidad de sus elementos fónicos, rítmicos, etc., domina y llega a sustituir, el significado. El mismo poeta ha dicho que inicia su proceso de creación a partir del hallazgo, buscado o recibido, de una palabra, alrededor de la cual, y a partir de la cual, construye, vigilante y tenso, el edificio del poema. Este se nos da, entonces, limpio, *objetivo,* insustituíble: porque su propia razón de ser, mejor dicho: su *única* razón de ser, estriba en su existir *en* esta forma y *a causa de* esta forma. Es sintomático que Carner, al frente de un libro de poemas amorosos, escriba en tercera persona que el poeta, "más que enamorado de las mujeres, me parece enamorado de las palabras". Desde el momento en que el significado desempeña un papel secundario en la elaboración del poema, es lógico que la temática sea cambiante, diversa y fácil. De ahí que un crítico haya escrito que "la poesía de Carner, vista en conjunto, es variada hasta la volubilidad". Pero la radical personalidad, el gusto y la ironía de Carner dominan el caballo joven del poema, y salvan a su autor de la intrascedencia y la superficialidad.

Recordemos, finalmente, la noble figura de Josep M.ª López-Picó, entregado insobornablemente a la alta meditación metafísica y cuya labor al frente de "La Revista" es decisiva para la literatura catalana contemporánea, Maria Antònia Salvà y el poeta crítico rosellonés Josep Sebastià Pons.

3

A esta generación, siguió la de la Dictadura, paralela a la formada, en el dominio lingüístico castellano, por Guillén, Salinas, Alberti, García Lorca, etc. Como en ésta, podemos distinguir en ella una doble vertiente: la que busca, desde principios específicamente estéticos o humanos, una expresión lírica irreductible, *pura*—Carles Riba, Marià Manent, Clementina Arderiu—y la que levanta bandera de revolución estética —Joan Salvat-Papasseit—. Entre una y otra, debemos colocar a J. V. Foix y el neopopularismo de Tomàs Garcés. Muy al margen de todos ellos, se desenvuelve el popularismo estrictamente tradicional, y a veces vulgar, de Josep M.ª de Sagarra. Contrariamente a lo que podría pensarse, la generación de la Dictadura no es *polémica,* sino *acumulativa;* si buscamos sus puntos de apoyo más profundos, los encontraremos en los autores de las dos generaciones anteriores. Recordemos que el mismo fenómeno se da en la poesía castellana de la época, en la que no existe una verdadera interrupción desde Unamuno, Machado y Juan Ramón hasta la literatura más nueva.

Dejando aparte la extraordinaria figura de Joan Salvat-Papasseit, muerto en plena juventud, los grandes autores de la generación son Carles Riba y J. V. Foix. Riba no es un poeta estricto, como tampoco es un humanista ni un crítico en el sentido literal de estos términos. Riba es más de lo que indican, por separado, cada una de estas tres categorías, y el hecho de separarlas puede desenfocar su personalidad, ya que nuestro

autor es, por encima de cualquier delimitación de géneros y dedicaciones, el escritor que ha sabido hacer, de su vida y su obra, un *ejemplo* de rigor y honestidad. Sólo el estudio completo de estos tres aspectos, reducidos a unidad por una vocación apasionada y una insobornable *necesidad* de realizarse en un tiempo y una tierra determinados, a los que se ha entregado sin reservas, puede darnos la gran dimensión de la figura del autor.

Hay un orden de poesía que deriva, más que de la totalidad del poema, de la autonomía de sus términos, de sus metáforas, de sus versos. Podemos aislar cada uno de ellos del conjunto sin que ninguno pierda su eficacia. Pero hay otro orden de poesía en que la unidad irreductible es el mismo poema: cada uno de sus elementos tiene, no un *valor en sí,* sino un *valor en función* del contexto. Todo elemento, por más insignificante que sea, está subordinado a la arquitectura total del poema, dentro del cual, y sólo para el cual, se realiza. Aislar un elemento implicaría, si no perderlo, sí el riesgo de perderlo. Carles Riba pertenece, inicialmente, a este segundo grupo. Por ello, el pensamiento predomina sobre el lirismo estricto (un crítico ha hecho notar que la poesía no es, quizá, para nuestro autor, sino una "manera d'amorosí' el pensament", *Elegies,* I); los versos se encabalgan; las simples partículas gramaticales (artículos, conjunciones, etc.) apoyan la rima *(miracle / sotrac la)* o se constituyen en ella *(no / subjecció);* las imágenes y metáforas discursivas, que a veces llegan a formar breves episodios autónomos, adquieren especial relieve; etc. El poema de Riba es, como exigía Rilke, el resultado de una extraordinaria plenitud humana: personal y colectiva. La mente y los sentidos, el gozo y el dolor, el amor y la muerte, el recuerdo y la presencia, la ruina y la victoria, Dios y el mundo constituyen la sustancia de la que se nutren sus poemas. La ensambladura de significado y significante es tan perfecta que cualquier otra que el autor hubiera intentado se le habría convertido en perífrasis. Desde sus más oscuros orígenes, el poema nace como tal, insustituíble, resuelto *fatalmente* en unas estructuras, unos acentos, etc., que le son dados de antemano por una tradición. De ahí que tres formas clásicas en tres ciclos distintos de cultura adquieran nueva vigencia en las *Elegies de Bierville,* en las tannkas del libro *Del joc i del foc* y en los sonetos de las *Tres suites* y *Salvatge cor.*

J. V. Foix, cultivador a un mismo tiempo del soneto más perfecto y el versículo más libre, se ha definido a sí mismo como "investigador en poesía". Ahora bien, bajo esta humilde calificación, que justifican los múltiples experimentos a que se ha entregado el poeta, alienta una de las personalidades más altas de la poesía catalana contemporánea. Foix, dotado de una sensibilidad estrictamente lírica, se somete a la más rigurosa disciplina mental; el poema, cuyo núcleo reside en un esquema previo de pensamiento, se abre y se salva en una prodigiosa magia verbal; el dolmen y el avión se combinan, dentro de un profundo sentido cósmico de la vida, en unos versos que transcriben, a la vez, la reminiscencia más arcaica de la poesía medieval y el hallazgo más nuevo y arriesgado de la literatura de vanguardia.

El poeta, al definir en 1929 su literatura, hablaba de "mis perífrasis (¿circumlocuciones?) poemáticas"; y en otro lugar del mismo artículo,

se corregía a sí mismo en estos términos: "Los trescientos poemas en prosa que he escrito—que he, en su mayoría, transcrito." En el último de sus libros, aparecido en 1956, repetía sus viejas ideas y calificaba los nuevos poemas de "semblanzas o apariencias". Estas consideraciones nos sitúan, de una manera precisa, su labor literaria. En efecto, Arno Holz definió el "naturalismo consecuente" como *arte igual a naturaleza menos x,* en la que *x* es igual a la "insuficiencia de nuestros medios expresivos para la reproducción de la verdad". Esta fórmula, dejando aparte la actitud específica de escuela, puede ayudarnos a comprender la obra poética de Foix. El arte, que para el poeta es una investigación en lo Bello y lo Raro, últimas consecuencias de la gran intuición hegeliana sobre lo Bello y lo Feo, es, en la obra de nuestro autor, igual a una vivencia lírica de la realidad (no de la estricta naturaleza objetiva, ya que un sueño o una visión son tan reales como un paisaje o una enfermedad), más *x,* en la que *x* es igual a una insuficiencia expresiva inicial, salvada por todo un proceso de creación en el que los elementos más opuestos se ordenan, por medio de los sutiles enlaces de la inteligencia y el subconsciente, en una perfecta formación de ejército. Es decir: Foix, realista lírico en su punto de partida, intenta salvar el elemento negativo del arte naturalista (o realista), según la fórmula de Holz, creando todo un aparato expresivo, en el que intervienen elementos realistas y oníricos, racionalistas y videntes. Pero ocurre lo inevitable: la realidad, como tal, se esfuma y queda, sólo, la carga lírica que contenía, transformada, ya, en un cosmos alado y mágico de valor autónomo. Desde otra intención y por otros caminos, Foix coincide con Pedro Salinas en realizar, con su obra poética, una "aventura hacia lo absoluto". A pesar de ello, entre el punto de partida y el poema existe una perfecta y lógica interrelación, que no es siempre fácil de entender. De ahí, pues, que el poema que nos da Foix no sea más que la "transcripción" y que, a la larga, no resulte más que una "aproximación", que una "perífrasis" de la realidad que le ha sumergido en el *estado* de creación.

Marià Manent es, a un mismo tiempo, el gran recreador de la poesía china e inglesa—Keats, Brooke, etc.—y el poeta original dotado de una sensibilidad delicada y huidiza ante el paisaje. Monique Saint-Hélier escribía que Rilke, para contemplar un objeto, cerraba los ojos. No sabría encontrar, para definir el acto de conocimiento lírico del poeta, otras palabras más sencillas y exactas. El paisaje pierde su geometría y sus calidades de color, para convertirse, a través de un proceso de esencialización, en categoría poética. Los motivos que lo forman se repiten de manera insistente: el recuerdo, el ensueño, la melancolía, la tristeza, el mar, noches delicadas y auroras en formación, acacias, glicinas, ruiseñores, etc.

Aun cuando por la fecha de nacimiento Joan Oliver, que se ha atrincherado tras la máscara de *Pere Quart,* pertenece a la generación que hemos llamado de la Dictadura, su actitud en poesía le sitúa en lo más nuevo de la generación siguiente. Racionalista y amargo, Joan Oliver nos da, con una gran economía de recursos—el propio poeta ha calificado su obra de "aséptica"—, un mensaje estrictamente moral y humano: "No ha perdido nada, / que nada poseía / quien llegaba inválido

y desnudo. / Pero ha ganado poco a poco, de prisa, /herrumbre de nostalgias, pereza acobardada / y una medida rasa de incertidumbres / en donde busca briznas la desganada fe." Nuestro autor, que cultiva por un igual la poesía desgarrada y humana y el verso de *humour* y caricatura, busca la claridad y sencillez a través de unos principios muy cercanos a los usados por los grandes autores franceses del *Grand Siècle:* no es una mera coincidencia que Oliver nos diga que "la poesía lírica no puede ser otra cosa que la traducción visible, aproximada y bella de ciertas formas de pensamiento", "la poesía es, por encima de todo, un arte de inteligencia", y Boileau nos aconseje: "Aimez donc la raison, que toujours vos écrits / empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix."

4

El año 1936 determina, de una manera brutal, el destino de la generación siguiente. En ella podemos distinguir dos vertientes: la de los que empezaron a publicar antes de dicho año y los que empezaron a publicar después. Los primeros se desenvuelven dentro de los principios vigentes en la época: poesía pura y poesía como aventura (me sirvo de estos términos, aun dándome cuenta del riesgo que ello significa, por su comodidad). Entre los primeros, debemos destacar a Joan Vinyoli. Entre los segundos, a Joan Teixidor (después del 36, Joan Perucho, con su obra agria y realista resuelta en unas formas estrictamente surrealistas, se moverá dentro de esta misma vertiente). Entre unos y otros, se nos da, redonda, la alta figura de B. Rosselló-Pòrcel, cuya actitud en poesía debe ser situada muy próxima a la del 27 castellano—revalorización de lo barroco, surrealismo, neopopularismo, poesía pura—. *Imitació del foc* constituye el gran impacto para la mayoría de autores que se manifestaron después del 36; en especial, el poema "A Mallorca durante la guerra civil" es el comienzo del nuevo tipo de poesía, que se caracteriza por la austeridad de los recursos expresivos y el encararse, violentamente, con los grandes temas de Dios, la Muerte, la existencia desolada del hombre y el desquiciamiento del mundo en que les fué dado vivir —Salvador Espriu, Josep Palau-Fabre, Màrius Torres, los últimos poemas de Joan Teixidor y Josep Romeu.

El mallorquín B. Rosselló-Pòrcel, muerto a los veinticuatro años, y Salvador Espriu son las dos figuras más importantes de esta generación. El segundo es autor de una obra concentrada y honda, a un mismo tiempo burlesca y elegíaca, amarga y desolada, cuyos puntos de apoyo son la soledad y la ruina, el recuerdo y la muerte. "Me llamo Salom, hijo de Sinera. / Contemplo el vacío, mirando hacia atrás. / Y, en adelante, tan sólo me espera / desierto, tristeza de hora postrera." Espriu ha convertido la población de Arenys de Mar en la ciudad mítica de Sinera, por la que pululan muñecos grotescos y pálidas sombras: una de ellas es el propio poeta, Salom, hombre doliente y fracasado que se enfrenta, dentro de los "pájaros nocturnos de su soledad", con Dios: "Salom, hombre perdido, solitario con Dios—le dice uno de los títeres de su extraordinaria *Primera història d'Esther*—: "¿Qué le dirás de tu tiempo, de tantas horas? ¿Perdonará tal vez el orgullo de tus

humildes pecados, gracias al humilde fricandó que de pequeño comiste, a la menta que pudiste oler, al dolor de la pluma con que me obligas a hablarte? A mí, un títere adversario de Israel, adversario tuyo, no más efímero que tú, es necesario que conste. Un títere que clama, contra tu real fracaso, por las sombras de Susa, la angustia y el miedo de sus éxitos de comedia... ¡Cierra fuera la noche de la ciudad, la noche de Salom, la noche angustiosa del títere!". La noche, la lluvia, el mármol, etc., adquieren valor de símbolo y se repiten, una y otra vez, a lo largo de sus versos. La obra de nuestro poeta es, pues, la del hombre enfrentado, violentamente, con un *impasse:* sólo puede pedir, ya, en su desolación y desesperanza, la limosna del recuerdo de aquello, y aquellos, que, por el camino lento de los cipreses de la muerte, han encontrado la paz. Le duele todo: su existir atormentado y su tierra salvaje, a la que "quiere con un desesperado dolor". Le duele el mundo desquiciado en que vive. Le duele el egoísmo y la estupidez del hombre. Dentro del laberinto de su dolor, el poeta se encara con la muerte y con Dios: "Avanzo por calles sucias, / en medio de multitudes, / disputando huesos a perros / tiñosos, llenos de herpes. / Hurgo en montañas de guantes, / inquieto por descubrir / un dedo de la mano de Dios." Este mundo agónico y desolado se traduce en versos que, sometidos a un severo proceso de eliminación de todos aquellos elementos inesenciales, nos dan el hecho poético puro, patético e hiriente y en versos caricaturescos, mordaces y metálicos. En uno de los últimos libros, Espriu ha intentado el verso largo—endecasílabo, alejadrino—"con palabras muy claras, / con grito elemental, lejos de artificio".

Como ya he tenido ocasión de decir, Joan Teixidor logra, en los últimos poemas, su más alta expresión lírica. Desde Joan Alcover, la gran ausencia de la muerte no había encontrado, en lengua catalana, unas formas más exactas y desgarradoras: "encarado con la muerte, no puedo vivir, / y la vida es más muerte que la muerte". Solo y meditabundo, el poeta no quiere ser compadecido, pues es "infeliz y alto / y casi sagrado, cautivo de este incendio / transfigurando la noche." Espriu sitúa estos poemas de muerte y dolor "al margen y más allá de la literatura" y, en efecto, logran su máxima tensión, su más hondo y resignado dramatismo, más allá de cualquier propósito de creación de belleza: el núcleo del poema reside en la más profunda emoción del hombre, el cual escribe para dominarla y liberarse de ella.

También debemos situar "más allá de lo estrictamente literario", la poesía radicalmente humana de Josep Palau-Fabre, la cual nace de la angustia y desazón del hombre ante sus realidades más primarias: el propio realizarse en cuanto hombre y escritor, la muerte, la soledad y el sexo. El sexo domina los demás temas, porque, como escribió Walt Whitman, "todo se contiene en el sexo, como partes de sí mismo y como justificaciones de sí mismo". Esta poesía se nos da como un largo río de confesiones amargas y salvajes, desnudo de artificios y retóricas: "sin telón de fondo / sin escenografía / se me van las canciones". La vida y la obra del autor son un *laberinto,* roído por el *cáncer* de una existencia sin sentido, y al final de su denodada búsqueda se encuentra con la certeza de "no haber llegado a ninguna parte", de hallarse en un *atzucac,* es decir, "un callejón sin salida". Enton-

ces su autenticidad insobornable le lleva, como antes llevó a Rimbaud, a la huída y el abandono.

La poesía de Joan Vinyoli participa, también, de esta renuncia al gran aparato externo. Plantea el poema sobre un esquema de categorías estrictamente líricas, muy próximas a las que un determinado sector de la poesía alemana—concretamente: Hölderlin y Rilke—tuvo por estandarte. Busca, a través de unas formas simples y casi mates, el "canto lírico esencial", el cual se apoya sobre una delicada vivencia de paisajes crepusculares, la aceptación de su propio destino, el símbolo y un suave presentimiento de Dios.

Por el contrario, el ensayista valenciano Joan Fuster busca, en unos versos tensos y ágiles como un cuerpo joven, el gran aparato expresivo. La imagen y la metáfora saltan en cada esquina de sus versos, que transcriben el amor a la mujer y a una tierra, que "nos penetra en la carne como un fuego grave / y nos fuerza a un claro designio seminal". Para entendernos, podríamos situar la poesía de Fuster muy próxima a la de Salinas, Aleixandre y Neruda.

Y 5

Hacia 1950 empezó a manifestarse una nueva generación, de la que hoy sólo podemos hablar con carácter provisional. En primer término, porque las difíciles circunstancias en que se ha dado a conocer, han permitido sólo la aparición pública de aquellos que, por sus condiciones personales, han tenido opción al libro; en segundo término, porque el hecho de que dicha generación esté en estado inicial de formación, hace pensar que no todos sus miembros han adquirido conciencia de sí mismos. (No olvidemos que, si es cierto que Rimbaud dejó de escribir antes de los veinte años, también lo es que Unamuno publicó su primer libro de poemas a los cuarenta y tres años.)

Por una parte, debemos destacar la evasión instintiva de Albert Manent hacia un mundo exótico muy próximo al romántico, junto a una rigurosa voluntad de forma; por otra, el grito existencial de María Beneyto y Blai Bonet. La obra de este último, nos traduce una intimidad doliente y sin artificio en unos versos de gran audacia expresiva. Su actitud, guardando las distancias, puede ser comparada con la de Miguel Hernández. Finalmente, recordemos a Jordi Cots, el cual es autor de un primer libro de una extraordinaria tensión lírica, que los poemas posteriores no han logrado mantener.

JOAQUÍN MOLAS