

## *La poesía de la revista «Caballo verde» de Neruda (1935-1936)*

### INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

Sin seguir estrictamente la teoría del realismo socialista de Lukács o el paralelismo de las infraestructuras histórico-sociales y las supraestructuras artístico-literarias de L. Goldman, indudablemente se puede sostener la existencia de ciertas correlaciones entre la crisis de la monarquía española y el anhelo reformista de la Segunda República, justo en el momento del cambio de régimen (1929-1931), con la inquietud renovadora del arte y la poesía, que marcan una reacción contra las formas de la deshumanización artística, las cuales precisamente Lukács considera «teorías de la decadencia». Alberti, Emilio Prados y otros poetas, juntamente con un grupo de novelistas como Aparici, Sender, César M. Arconada, inician esa transformación en estos años decisivos para nuestra historia contemporánea, en los que, según verifica Cano Ballesta en su excelente estudio *La poesía española entre pureza y revolución*<sup>1</sup>, «el mercado español del libro es invadido por una enorme avalancha de novelas y escritos de tono social y revolucionario».

Después es curioso observar cómo, paralelamente a las reformas o intento de reformas sociales operadas entre 1931-1932, las «libertades artísticas» prosperaron —conforme indica el citado crítico— de modo tan increíble, durante la segunda mitad de 1932, gracias, en parte, al empujón recibido del movimiento surrealista «que provocó irremediablemente la puesta en guardia de los defensores del ideal purista y de la primacía de la forma» (p. 78). Igualmente las fuerzas

---

<sup>1</sup> Vid. Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 112.

políticas reaccionarias se sublevaron en Sevilla en este mismo año, y poco tiempo después también la masa agraria se pasaba a la oposición del régimen republicano.

Precisamente a lo largo de 1933 se produce «el enfrentamiento de la estética purista en la línea de Verlaine, Mallarmé y Valéry, cuyas más reconocidas figuras son Juan Ramón Jiménez, junto con los principales poetas del 27, y la aún no definida poética de numerosos jóvenes, que fatigados de aquella *pesadilla* tratan de buscar nuevas formas y temas desligándose de ellas y acercándose más a lo humano en sus aspectos ya nobles, ya míseros e impuros» (p. 84). Efectivamente, a Cano Ballesta no se le escapa anotar este nuevo rumbo de la literatura a lo largo de esta nueva etapa histórico-política; por eso dice: «La sociedad española de la República, en trance de experimentar profundos cambios, no permite a sus intelectuales y artistas sustraerse a aquel clima revuelto y 'politizado'» (p. 96).

Es Rafael Alberti el más decidido renovador del panorama poético, respecto a la estética sostenida por él y sus compañeros, en los años de la dictadura, pero ahora, en un proceso cada vez más cercano a lo político y a lo comprometido, llega a su culminación en octubre de 1933, cuando lanza su folleto poético-revolucionario *Un fantasma recorre Europa*, encabezado por la cita del manifiesto de Carlos Marx, hostigando con ello a las masas agrarias y obreras que habían abandonado a la república burguesa, incapaz de poner en práctica las reformas de justicia social prometidas. Incluso los intelectuales españoles que contribuyeron al cambio de régimen —como dice el historiador Pierre Vilar— «derramaban lágrimas sobre una realidad demasiado alejada de sus sueños. Las decepciones de Ortega y Unamuno llenaban las columnas de la prensa»<sup>2</sup>.

Si al enfrentamiento entre las tendencias literarias formalistas y minoritarias de la poesía pura (Juan Ramón) y las de la literatura impura de masas (Alberti) corresponde un enfrentamiento entre los partidos conservadores de la tradición (CEDA) y los partidos renovadores y revolucionarios (Frente Popular), al despertar agitado de la conciencia política que pasaba a la acción, corresponde una actividad en la vida intelectual española de la República, donde confluían ya tres generaciones de escritores importantes: la del 98, la del 27 y la nueva que tomaba posiciones. Si en el terreno poético la primera había tenido como maestro máximos a Antonio Machado, la segunda a Juan Ramón, la tercera bien podía tener a Alberti o a Neruda. Esto lo diría la historia.

Pero la situación político-social se encona tremendamente. La división de socialistas, anarquistas y comunistas es aprovechada en las

<sup>2</sup> Vide *Historia de España* (trad. de Tuñón de Lara), París, 1974, p. 128.

elecciones de 1933 por las derechas conservadoras al mando de Gil Robles, y se alza con el poder. Esto trae como consecuencias: la detención de las reformas emprendidas, la represión de las huelgas, el aumento de parados y, al fin, la explosión revolucionaria de los mineros en octubre de 1934, en Asturias, y la creación del estado catalán dentro de la República federal, realizado por la oligarquía separatista. Todo ello reprimido a sangre y fuego, como preludio de lo que iba a producirse en 1936. P. Vilar apunta que «España había tenido su Comune», fantasma aterrador para los unos, símbolo que exaltaba el heroísmo y las desdichas obreras para otros.

A consecuencia de dos hechos fundamentales que los gobiernos de derechas no pudieron o no supieron corregir: el marasmo económico producido por las huelgas y los nuevos privilegios de la oligarquía aristocrática y la suspensión de la reforma agraria se hizo posible la unión y creación de un Frente Popular en agosto de 1935, y que triunfó en las elecciones de febrero de 1936, al borde mismo del desastre que enfrentaba cada vez más a las múltiples facciones de uno y otro bando, que, por otra parte, adolecían de falta de cohesión interna.

#### LAS REVISTAS LITERARIAS

Recuerda J. Lechner, en la introducción a la reimpresión alemana del *Caballo verde para la poesía*, la importancia que las revistas tienen para determinar el clima cultural de una época. Efectivamente, nunca fueron tan abundantes y significativas tanto las que se publicaron en España en el período de la Dictadura de Primo de Rivera como en la segunda República, y aún también en plena guerra civil. Sin duda, como también dice el mismo crítico, hay revistas «que son portavoz de un movimiento o de una corriente» que puede ser un cuerpo de doctrina estética o política determinada, y «hay otras en que confluyen varias tendencias de una época»<sup>3</sup>.

Aunque sea difícil hacer una clasificación sin un análisis previo de las mismas, no cabe duda que, en relación con las posiciones que sucesivamente fueron tomando los diversos grupos de escritores a través de sus revistas como *Ultra*, *Indice*, *Litoral*, *Verso* y *Prosa*, *Carmen*, etc., que se publican a lo largo de los años veinte, todas adoptan una línea clara desde el vanguardismo creacionista hasta la poesía pura, que dominan el panorama poético-literario. Claro que surgen publicaciones de más amplio contenido cultural y literario, como *Revista de*

---

<sup>3</sup> Véase también el esbozo de «Teoría de la Revista literaria» que expone Francisco Javier Díez de Revenga en *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, 1975, p. 24.

*Occidente* (1923-1936) o *Gaceta Literaria* (1927-1936), que reflejan en sus páginas el cambio de gusto y los movimientos artísticos del momento, tomando posiciones más variadas o eclécticas. A veces este mismo intento de recoger las nuevas tendencias poéticas es reprochado por algunos como escandaloso, tal es el caso del articulista de *Gaceta Literaria* (12 de enero de 1932), que ataca a Ortega y Gasset, el diagnosticador de la deshumanización del arte, el que había proclamado «la rebelión contra la masa», por haber dedicado a los líricos del 27 una sección especial de su revista, y acoger, ahora también, a los poetas que han abandonado su «ampolla de cristal» y «su pureza minoritaria», y se lance a la calle. En efecto, a partir de estas fechas veremos en la *Revista de Occidente* poemas de Miguel Hernández, de Prados, de Neruda, etc.

Otras revistas que aparecen más tarde, en el período de la República, como *Cruz y Raya* (1933-1936), dirigida por el ensayista neocatólico José Bergamín, que desea, igualmente que Ortega, incorporar España a las corrientes culturales europeas a través de un nuevo lenguaje formalista o existencialista, admiten, sin embargo, dentro de una línea tradicional, la colaboración de escritores de vanguardia y de ideales opuestos o no conformistas como Cernuda o Neruda, o como ocurre con *Gaceta de Arte*, de Tenerife (1932-1936), que, aunque se presenta como revista de vanguardia y como «expresión del arte contemporáneo», lo mismo defiende el arte cubista o el abstracto, minoritarios, o la tendencia surrealista y las tesis próximas al socialismo marxista de masas.

En el panorama literario general, a pesar del desencanto de los intelectuales por la República, se despliega una gran actividad editorial, como lo atestiguan las publicaciones de obras originales o traducciones de la *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Novelas y Cuentos*, la «Colección Universal» de Espasa-Calpe, sin contar con las colecciones de poesía como las de la revista *Héroe*. Nos interesa destacar cómo en estos años tensos y calientes del período republicano se enfrentaron los últimos defensores de la poesía pura con los de la poesía impura o humanizada. En 1932 se publican los cuatro números de la revista *Héroe* en Madrid, dirigida e impresa por el poeta Altolaguirre, pero que tenía como mentor al pontífice máximo de la pureza, a Juan Ramón Jiménez, que publica al frente de todos los números sus notas irónico-ingeniosas contra sus supuestos contradictores (Gerardo Diego, Guillén, Neruda, etc.). Estamos en el cénit del ideal purista, pero también en el principio del ocaso, pues se han ido configurando ya los caminos de la nueva literatura antiesteticista. Todavía en 1933 se publica la revista *Cuatro Vientos*, donde colaboran todas las figuras importantes del 27, que no dudan en reconocer la primacía de Juan Ramón, al que Luis Cernuda señala —acaso con inconscientes reflejos

de clausura— que «es toda una época de la poesía española», y añade que Juan Ramón «tiene ayer, hoy y mañana, y, sobre todo, tiene siempre».

Pero la reacción no se hace esperar también en el terreno literario. Rafael Alberti, que se había entregado a la poesía de compromiso, por el camino de la acción política, lanza su grito de «poeta en la calle» bajo la divisa de *Octubre*, el mes de la revolución roja, entre junio de 1933 y abril de 1934, con lo que después del levantamiento obrero de Asturias resultó doblemente significativo el título de la revista. Esta se redacta bajo el supuesto y la convicción de que como dice en sus propósitos: «La cultura burguesa agoniza, incapaz de crear nuevos valores. Los únicos herederos legítimos de toda la ciencia, la literatura y el arte que han ido acumulando los siglos son los obreros, los campesinos, la clase trabajadora..., que, como dice Carlos Marx, es la que lleva en sí el porvenir...» Revista, pues, de izquierdas y de carácter deliberadamente político, popular y combativo. «No son muchos los poetas españoles consagrados que colaboran en la revista, acaso por considerarla demasiado extremista. Aparte de las traducciones de algunos escritores rusos, como E. Ehrenbug, Dinamov, Gorki, y algunos franceses, como Aragon o Barbusse, los poetas más significados, aparte, naturalmente, Alberti, se destacan las colaboraciones de Cernuda con un manifiesto revolucionario, justificativo de su nueva actitud —que ha de durar poco— y un poema contra la clase burguesa a la que él mismo perteneció, y un artículo de Antonio Machado, en el que teoriza «Sobre una lírica comunista que pudiera venir de Rusia», donde expresa, a través de su doble Juan de Mairena, la duda de que el comunismo pudiera dar una auténtica lírica, aunque piensa que acaso se pueda esperar como él dice: «la honda y popular interpretación rusa del marxismo», y que «Rusia no sea tan infiel a sí misma que renuncie a su misión histórica, esencialmente cristianizadora»<sup>4</sup>. Esta revista recoge algunos poemas sociales, claramente comprometidos con la nueva ideología de izquierdas, de poetas jóvenes que no estuvieron nunca alineados, o no estaban ya, dentro de la poesía exacta y esteticista, como Emilio Prados (pionero de esta nueva tendencia poética), Serrano Plaja, Gil-Albert, Pla y Beltrá y otros menos conocidos. Las características de la revista se pueden resumir en los siguientes puntos extraídos de lo indicado por J. Lechner: a) la literatura es tomada como un instrumento para modificar el mundo; b) su objetivo primordial no era expresar la belleza, sino la denuncia o la protesta de una situación social injusta; c) los poemas se derivan no de las elucubraciones intelectuales o individuales, sino de la realidad inmediata, en

<sup>4</sup> Este artículo, además de ser publicado en la revista *Octubre*, núm. 6, 1934, fue recogido en *Los complementarios*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, p. 146.

su mayoría, y *d*) los poemas están además al servicio de la lucha política y social. Observa bien el mismo crítico que «una de las facetas más importantes de la revista dentro del dominio de la poesía, nos parece el hecho de colaborar fraternalmente en las mismas páginas los poetas más importantes y ya consagrados, y hombres totalmente desconocidos y pertenecientes a capas que antes no solían asomarse ni se atrevían a enviar sus escritos a las revistas literarias»<sup>5</sup>. *Octubre* presagia ya la inmediata, y menos conocida, revista *Nueva Cultura*, iniciada en 1935, y continuada en la zona republicana hasta finales de la guerra civil; o la más famosa e importante: *Hora de España* (1936-1939). Sintomático de las nuevas tendencias que venían desarrollándose a lo largo de todo el período republicano es el número que dedica *Nueva Cultura* al Romanticismo y donde colaboraron Cernuda, Espina, Altolaguirre, Rosa Chacel, José Bergamín, César Arconada, María Teresa León, A. Serrano Plaja, lo que revela la incorporación de los intelectuales a las nuevas corrientes ideológicas y poéticas, a las que se habían ido sumando, dentro de sus peculiaridades individuales, García Lorca, Aleixandre y Miguel Hernández.

#### LA IRRUPCIÓN DE PABLO NERUDA

La llegada a España de Neruda en 1934 —año significativo— fue, como apunta Cano Ballesta, «un encuentro fecundante, un acontecimiento comparable en muchos aspectos a la visita de Rubén Darío cuatro décadas antes». Acaso haya que compararla más con el paso de Vicente Huidobro, chileno también, que a principios de los años veinte funda con Gerardo Diego el creacionismo ultraísta. Claro que en ambos casos el panorama literario español era muy distinto; «no tropezaba ahora —sigue diciendo Cano— con la indigencia literaria y el agotamiento espiritual de fines de siglo, sino con un gran florecimiento científico, literario y poético, una intensa vida intelectual y artística» (ídem, p. 201), algunas de cuyas actividades acabamos de señalar.

Si nembargo, Neruda era conocido ya antes de su llegada por algunos de los más representativos poetas de la generación del 27. Alberti cuenta en su *Arboleda perdida*<sup>5 bis</sup> cómo conoció, en una noche de invierno de 1930, el manuscrito de un extraño libro titulado *Residencia en la tierra*. «Desde el primer momento —dice— me sorprendieron y admiraron aquellos poemas tan lejos del acento y el clima de nuestra poesía.» Después lo enseñó a los jóvenes poetas inconformistas, y añade: «Paseé el libro por todo Madrid. No hubo tertulia literaria que

<sup>5</sup> Vide J. LECHNER, *El compromiso en la poesía española del s. XX*, Universitaire Ders Leiden, 1968, I, p. 97.

<sup>5 bis</sup> Vide Ed. Seix-Barral, S. A., Barcelona, 1975, pp. 293-94.

no lo conociera, adhiriéndose ya a mi entusiasmo J. Herrera Petere, A. Serrano Plaja, Luis Felipe Vivanco y otros poetas nacientes.» Quiso publicarlo, pero sólo consiguió que la *Revista de Occidente* incluyera en su sección lírica algunos de sus poemas. Cuando Neruda llegó en persona a España fue nada menos que García Lorca quien lo presentó en la Universidad, diciendo que era el representante de «el lirismo de lo desconocido, lo desorbitado, que se atreve a romper moldes, que no teme le efusión del sentimiento, que sabe apasionarse y llorar, que se desborda como elemental naturaleza desnuda». Así el poeta chileno no sólo conquistó la adhesión y la amistad de Lorca, a quien ya había conocido en Buenos Aires, en 1933, recién publicada, al fin, *Residencia en la tierra*, sino también la de los poetas jóvenes que aún dudaban entre lo esencial y justa pureza de la palabra exacta o entre la pasión incontenible que desbordaba del corazón humano, palabras impuras que surgían desde los posos del subconsciente o desde las entrañas del dolor y la injusticia. Claro que si la *Residencia en la tierra* de Neruda «enriqueció las posibilidades de creación artísticas aportando un poderoso ingrediente renovador», en cambio «Neruda recibió en Madrid la lección de contención que tanto necesitaba su *romanticismo americano*, fluvial y volcánico, aprendió a mezclar, según él mismo confiesa, « el misterio de la exactitud, el clasicismo con la pasión»; afirmaciones citadas por Cano Ballesta de un artículo de E. Orive y Juan Murillo<sup>6</sup>. La admiración española quedó materializada en un folleto homenaje que contenía tres «Cantos materiales» de *Residencia en la tierra*. Firmaban el homenaje casi todos los poetas de la generación de 1927 y los jóvenes de la posterior generación que ahora surgía, entre los que se encontraban Miguel Hernández, José Antonio Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Luis Rosales, Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco. También aparece la adhesión del rebelde e inclasificable León Felipe, que, como luego lo haría Neruda, predicaba que «Todo lo que hay en el mundo es valedero para entrar en un poema», y al que, por cierto, otro grupo de poetas jóvenes le dedicaba, este mismo año de 1935, una *Antología de sus versos*. Estos versos, nota muy bien Luis Cernuda más tarde, «se entroncan en su inspiración profética con la tradición semítica, bíblica»<sup>7</sup>. Lo mismo había dicho Miguel Hernández en un artículo sobre Neruda, publicado en *El Sol* a principios de 1936. «Busca en otros —dice— la sujeción a lo que se llama oficialmente la forma. En él se dan las cosas como en la Biblia y el mar: libre y grandiosamente.» Y termina afirmando: «Neruda viene a empuñarse y derribar cosas consideradas hasta hoy como

<sup>6</sup> Vide «Neruda entre nosotros», en AIAPE, Montevideo, 1939, p. 38.

<sup>7</sup> Vide *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1972, p. 121.

grandes» y «también a traer el polen fecundante de la pasión arrolladora, de un desorden vital.» Pero más tarde esta misión la completará también otro gran poeta americano, César Vallejo, con esos inmensos *Poemas humanos* y con *España aparta de mí ese cáliz*, obra paralela a *España en el corazón* de Neruda. Pero si América nos dio a César Vallejo y a Pablo Neruda, España les daría, pronto, a León Felipe, el poeta prometeico; a Juan Larrea, el poeta ultraísta; a Pedro Salinas, el poeta de la emoción mesurada; a Juan Ramón, el poeta de la palabra desnuda, y tantos otros que siguieron tras la España peregrina.

#### CREACIÓN DE «CABALLO VERDE PARA LA POESÍA»

Era lógico que esta admiración, esta actividad despertada en torno a Neruda, viniera a cuajar en la creación de una revista. Pero no fue el poeta chileno su fundador como indica J. Lechner, sino el infatigable Altolaguirre, quien, según confesión del propio Neruda, «llegó un día por mi casa y me contó que iba a publicar una hermosa revista de poesía con la representación de lo más alto y lo mejor de España»<sup>8</sup>. El poeta malagueño le dijo sin rodeos que había una sola persona que podía dirigirla, «y esa persona eres tú». Neruda, que, según dice, «había sido un épico inventor de revistas», entre las cuales recordaba una titulada *Caballo de bastos*, aceptó la dirección del nuevo *Caballo verde*. Cuando Alberti se enteró del título que iban a ponerle a la nueva revista, comentó: «¿Por qué va a ser verde el caballo? Caballo rojo debería llamarse.» Neruda, que no quería comprometerse todavía con simbolismos poético-políticos, no le cambió el color, y comentó: «Hay bastante sitio en el mundo para caballos y poetas de todos los colores del arco iris.» Piénsese en la revista *Octubre*, la creación del Frente Popular, en que lo rojo simbolizaba, además de la bandera de la revolución, la sangre derramada en la lucha, la pasión arrebatada, la capa del torero que se enfrenta con la muerte. Por otro lado, el color verde simboliza la vida plena, la alegría y el júbilo del vivir, que domina en el *Cántico* de Guillén, pero también el dramático grito de «¡Verde que te quiero verde!» del famoso romance lorquiano. En cuanto al caballo que tenía sus precedentes en las cartas, como poesía en juego, se enriquecía con la simbología surrealista, que tiene su fuente en los sueños, por donde cruzan desde los blancos y alados pegasos hasta los caballos negros de la muerte, representando, en general, el poder, la nobleza y al mismo tiempo la fuerza de los instintos eróticos vitales. En síntesis, pues, *Caballo verde* venía a significar: Fuerza, gracia e impulsos renovadores para la poesía.

<sup>8</sup> Vide *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, 1974, p. 129.



Cuando J. Lechner publicó el primer tomo de su estudio sobre *El compromiso de la poesía del siglo XX* todavía era difícil consultar la revista que ahora comentamos<sup>9</sup>, pero después de la impresión facsímil de Francfurt, hoy puede ser leída en una biblioteca medianamente dotada, a causa de su precio no asequible a todos los interesados por la poesía. A pesar de que Neruda dice en sus *Memorias* que de «mi *Caballo verde* salieron a la calle cinco números primorosos, de indudable belleza» (ídem, p. 130), sabemos que sólo fueron cuatro, pues el mismo Lechner, citando una carta de Neruda, fechada en París el 12 de noviembre de 1965, dice que el número doble siguiente «se imprimió y quedó sin salir a la calle un solo ejemplar», cosa que confirma en la carta escrita desde la Isla Negra el 15 de mayo de 1973, dirigida al señor Auvermann, editor de la reimpresión alemana, y que va al frente de ella, donde dice: «Lástima grande que el número doble 5 y 6, totalmente impreso, se quedó para siempre con la imprenta de Manuel Altolaguirre en Madrid, y nunca se logró rescatar un solo ejemplar.» Como dice en sus *Memorias*, «la revista debía aparecer el 19 de julio de 1936, pero aquel día se llenó de pólvora la calle». Lo que sí olvida decir es que ese número venía preparándose desde diciembre de 1935, pues, en una nota al final del número 3 de dicha revista dice: «Nuestros números 5 y 6 serán consagrados a la memoria del grande y olvidado poeta Julio Herrera Reissig», pidiendo especial ayuda para ello a «nuestros amigos uruguayos». Ignoramos si ese número doble perdido —como tantas cosas en la guerra— estaba ya compuesto en honor del gran poeta gongorino y ultraísta americano<sup>10</sup>, pero sí podemos afirmar que ya se había entregado alguna de las composiciones que en él iban a aparecer como he podido comprobar, recientemente, gracias a las referencias de James Valender a unas declaraciones hechas por el propio Neruda en el *Excelsior* de México (16-XI-1969) sobre el contenido del desaparecido número del *Caballo*

<sup>9</sup> Hace algún tiempo poseo los cuatro números originales de la revista del *Caballo verde para la poesía* gracias a la generosidad de mi amigo el poeta Manuel Castañeda.

<sup>10</sup> La descripción tipográfica de *Caballo verde para la poesía* es la siguiente: está tirada en un elegante formato de 22,50 cm. x 29 cm., en papel liso de color agarbanzado, con tinta roja, negra, verde y azul, compuesta a mano con tipos Bodoni de los cuerpos 8, 9 y 12. Menos el número 1, que tiene 24 páginas, todos los demás tienen 20, sin numerar. La encuadernación se ha hecho en papel verjurado, cogido a las páginas del texto con un hilo verde. La descripción de la portada es la siguiente: «CABALLO / VERDE (verde) para la / POESÍA (rojo) / Director: Pablo Neruda / Impresores: Concha Méndez y / Manuel Altolaguirre. Madrid (verde) / NÚM. 1-oct. 1935 (rojo). La revista está ilustrada por unos dibujos a lápiz de estilo surrealista en los tres primeros números y dos acuarelas de caballos de color verde estilizados en el último, debidos a la mano de José Caballero, del que dice Neruda era «pintor de deslumbrante talento y gracia» (*Memorias*, p. 128).

verde. Según esa nota, Neruda dice: «Recuerdo que Ramón Gómez de la Serna escribió con su estilo egregio página y media en que se destacaban la silueta del grandioso poeta. Vicente Aleixandre me entregó su homenaje: un poema de larga cabellera. Miguel Hernández y otros escribieron sus ditirambos magníficos. Federico lo hizo con más conocimiento que nadie, puesto que ya en Buenos Aires habíamos cotejado nuestras predilecciones y habíamos decidido ir juntos a la tumba uruguaya del poeta llevando una corona. Yo escribí mi poema "El hombre enterrado en la Pampa"»<sup>11</sup>.

En los respectivos comentarios a los poetas que colaboraron en esta revista haremos referencia a los poemas de ese desaparecido número que hemos podido localizar, pues la prosa de Gómez de la Serna y el poema de García Lorca los desconocemos. De este último sólo nos consta su devoción al poeta uruguayo en unas palabras donde se refiere a «la extravagante, adorable, arrebataudamente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig»<sup>12</sup>. Ya el crítico hispanoamericano Rufino Blanco Fombona (1929) señala su influencia en Lorca, indicando que lo conocía también como a Quevedo y a Góngora; Guillermo de la Torre, en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) ya había señalado «una marcada influencia sobre los poetas creacionistas». Aunque Cernuda se ocupó de Herrera y Reissig en una conferencia para la BBC de Londres (publicada en 1945), donde según J. Valender, «Habla con cierta ironía de las contorsiones del idioma, negándose a creer que el uruguayo hubiese conseguido la transformación lingüística que buscara, reprochándole además el «descuidar o ignorar» los valores tradicionales de la lengua»<sup>13</sup>; más tarde, en su artículo sobre *El crítico, el amigo y el poeta* (1948), destaca «ciertos dejos de la obra herreriana en los primeros versos de J. Guillén.

Cuando Pablo Neruda compuso las palabras liminares de su manifiesto *Sobre una poesía sin pureza*, cumplía, no del todo conscientemente, con lo que bastante más tarde ha dicho Roland Barthes hablando sobre «el trabajo de escritura» en general, que cuando se escribe un texto para una revista no se piensa en el público de ésta, sino en el grupo de sus redactores»<sup>14</sup>. Pero el público del texto de Neruda lo formarían los futuros redactores de la revista, que en este caso ya constituían un grupo bastante variado y extenso, que podrían ser los firmantes del homenaje a su poesía y a su persona, de los que efectivamente salieron los más importantes colaboradores del *Caballo*

<sup>11</sup> Véase «Nostalgia nerudiana. Se ha perdido un caballo verde», Diorama de la Cultura, citado en la nota núm. 5 de «Un texto rescatado de Luis Cernuda: Julio Herrera y Reissig», *Insula*, I, 1977, núm. 362.

<sup>12</sup> Véase *Obras Completas*, 18.ª ed., Madrid, 1973, t. I, p. 1184.

<sup>13</sup> Véase art. cit., *Insula*, núm. 362.

<sup>14</sup> Vide *¿Por dónde empezar?*, Tusquets editores, Barcelona, 1974.

verde. Además un manifiesto, dentro de este tipo de escritura, tiene, aparte de aspirar a crear un grupo, no el de seguir un gusto o un estilo, sino el de encauzarlos y dirigirlos. Añade Barthes que ese grupo de redactores tiene el mérito de constiuirse en una especie de dirección colectiva, pero no, propiamente hablando, pública: es como un taller, una clase. Ya veremos cómo el grupo que redactará los cuatro números de esta revista no es tan coherente como otros ni se dirige a una clase (a menos que sea la puramente intelectual) como los que formaron los grupos de *Litoral* o de *Octubre*. Sólo podría aplicarse lo de «taller», aunque en otro sentido, como amorosa confección de *Caballo verde* en la imprenta de Concha Méndez y Manuel Altolaquirre, poeta «con vocación de imprentero», como diría Neruda.

Igual que cada número de *Héroe* (1932) se abría con una breve prosa juanramoniana, *Caballo verde* también se abrirá con unas cortas prosas poéticas de Neruda, todas ellas sin firma. La primera fue un auténtico manifiesto que le enfrentó irremediabilmente con el maestro de la poesía desnuda y deliberadamente selecta.

1. *Sobre una poesía sin pureza*. Desde el principio de este manifiesto creemos ver una alusión a los ideales de la poesía predominantemente cultivada en el decenio anterior, que, en general, partía del mundo de las cosas, pues como decía Guillén: «dependo de las cosas». Aquí, por el contrario, como dice Neruda, «se depende del contacto del hombre y de la tierra». Y aunque también parte de las cosas, éstas no aparecen intactas, refulgentes, recién hechas, sino que, por el contrario, aparecen con «las superficies usadas, el gasto que las manos han inflingido a las cosas». Así, pues, en los objetos se percibe «la confusa impureza de los seres humanos». Por eso pide «Una poesía impura, como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos». Se incluirá también «la sagrada ley del madrigal» en su aspecto idílico, pero también la del «deseo sexual», se respetarán los «decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído», lo más grosero y feo, lo «roído tal vez levemente por el sudor y el uso», y lo más tenue y delicado, «esa suavidad durísima de la madera manejada, simbolizada en la flor, el trigo». Pero no sólo se puede reunir en esta poesía lo social, lo político, lo erótico, lo onírico, sino también «la melancolía, el gastado sentimentalismo», que Neruda llama poéticamente «frutos impuros de maravillosa calidad olvidados dejados atrás por lo frenético libresco». Se refiere, claro, a los elementos del viejo y nuevo romanticismo: «la luz de la luna», el «corazón mío». Finalmente vuelve a aludir a los poetas puros cuando sentencia: «Quien huya del mal gusto cae en el

hielo». En resumen, en esta nueva poética, como dice más arriba, no hay nada que atañiendo al hombre pueda ser antipoético: «sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada». No hay que quedarse en la belleza superficial del mundo, hay que darle al poeta «entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor».

Acaso Cano Ballesta exagera un poco al afirmar que Pablo Neruda, con «sus escandalosos manifiestos de poesía impura» impresiona fuertemente a los jóvenes, que comienzan a publicar en *Caballo verde para la poesía*. Testimonio tardío de ello es el de Luis Rosales, que, en un artículo de *Cuadernos hispanoamericanos* de 1965, dice: «El manifiesto de Neruda tuvo un acierto extraordinario; nos confirmó en nuestras creencias a los que entonces éramos jóvenes y nos abrió perspectivas insospechadas.» Sin embargo, no creemos —como dice Cano— que Neruda pretendiera convertirse en «hermano mayor y guía de jóvenes», o en una especie de antijuanramón o de anticristo de la poesía pura; si así hubiera sido no habría admitido la colaboración de Guillén, de Aleixandre, de Lorca, que, con el mismo Neruda, seguían viendo en Juan Ramón uno de los más altos poetas de la poesía contemporánea. Este sí lanzaba sus rayos olímpicos y su ironía, no sólo contra el poeta chileno, sino contra cualquier grande o pequeño poeta que intentara desviarse de su línea. Desde su punto de vista define de manera caricaturesca a Neruda, diciendo que es «un gran mal poeta, un gran poeta de la desorganización». Después, aludiendo sin duda a la materia del manifiesto, añade: «Tiene Neruda una mina explotada y por explotar... Posee un depósito de cuanto ha ido encontrando por su mundo, algo así como un vertedero, estercolero a ratos, donde hubiera ido a parar entre el sobrante, el desperdicio, el detrito, tal piedra, cual flor, un metal en buen estado aún y todavía bellos»<sup>15</sup>. Creo que, a pesar de este retrato crítico poético, Neruda se sentía bien interpretado.

No vamos a seguir la historia del enfrentamiento de las dos tendencias, puristas y antipuristas, que, por otra parte, ha hecho muy bien Cano Ballesta en su citado libro sobre el tema, pero sí queremos recordar que, frente a *Caballo verde para la poesía*, casi al mismo tiempo sale a la calle, en Sevilla, la revista *Nueva poesía*, editada por jóvenes y estudiosos profesionales: Juan Ruiz Peña y otros. Esta última abre su primer número con un manifiesto, que titula, para contraponerse al de Neruda, «Hacia lo puro de la poesía», donde se declara «que nuestra orientación poética es muy distinta de la de *Caballo verde*...» «Rechazamos —añade— lo impuro, en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: Precisión.» Para estos poetas de la pureza la poesía de Neruda y de sus seguidores está

<sup>15</sup> Vide *Españoles de tres mundos*, Ed. Aguado, Madrid, 1960, p. 220.

basada sobre todo en su surrealismo, ya que para ellos, como aquí dicen, «no es sino el romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento». Sentencian, finalmente, que *Caballo verde* es «uno de los postreros baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen». No hace falta subrayar que en este sentido se equivocaban; aunque tenían razón al atribuir al nuevo movimiento poético tendencias surrealistas y neorrománticas, no la tenían, en cambio, al considerarlo como final, pues era comienzo de una nueva y larga etapa poética, que tuvo dos períodos: uno antes de la guerra civil y otra después de ella, separados, eso sí, por un largo intervalo y avatares múltiples, de resucitadas tendencias poéticas, que arrasaron tras de sí a grandes poetas olvidados: Unamuno y Antonio Machado en España, y dieron nuevos rumbos a la poesía con César Vallejo y con Neruda en la América hispánica.

2. *Temas* es el título de un auténtico poema en prosa que Neruda inserta en el número 2 de *Caballo verde*. Aunque nuestro poeta tuvo siempre por norma no contestar a los ataques o críticas que se dirigían contra él o su obra, creo que este poema es una especie de sutil réplica alegórica a los ataques de los poetas puros en la figura de su intocable líder, Juan Ramón Jiménez. Se me antoja que «esa estatua férrea de estatura implacable» que extiende los dedos «hacia el camino del nocturno», es el propio pontífice de esa poesía rodeada de «nocturnos». Pero pronto esa estatua implacable se ve desbordada por «los cantos sin consuelo» y «las manifestaciones del corazón corren con ansiedad a su dominio». Estamos, pues, ante una de las palabras claves de la nueva poesía: el corazón, el corazón humano que vuelve a latir libremente. Así, cuando a esta estatua se opone el nuevo poeta, éste es «algún cazador aprisionado en medio de los bosques» y acosado por el «aluminio celestial» y las estrellas, «se golpea el sitio del corazón», porque «ese sitio nos pertenece» y «solamente desde allí, con el auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, cantos del corazón», que son los nuevos, los auténticos cantos de la poesía.

Como continuación a la primera prosa, Neruda vuelve a insistir en las raíces, en las fuentes de la creación poética, cuando dice: «Como lava o tinieblas, como temblor bestial, como campana sin rumbo, la poesía mete las manos en el miedo, en las angustias, en las enfermedades del corazón.» Finalmente, parece hacer una alusión al «formalismo poético», ya «que existen las grandes decoraciones que imponen la soledad y el olvido: árboles, estrellas».

3. *Conducta y poesía* es el tercer escrito nerudiano aparecido en *Caballo verde*, correspondiente al número 3, que surge dentro de su prosaísmo poético o su poética prosa, donde señala «más claramente

—como dice J. Lechner— que en el primer número a la comunión humana en que debe estribar el quehacer poético» (ídem, p. 100). Esta vez se trata de la amarga comprobación de que se ha colado, como él dice, «en la casa de la poesía los dientes y las uñas y las ramas del feroz árbol del odio». Pero el tiempo que «nos va comiendo con su cotidiano decisivo relámpago» va derribando todas las actitudes y todas las posiciones que parecían incommovibles, y hasta «la elevación del poeta tiende a caer como el más triste nácar escupido». Se pregunta Neruda si es el «poder de la edad», o tal vez «la inercia», o «lo artístico» que «se apodera del poeta» (alusiones al poeta puro y formal). Y enfrente «el canto salobre que las profundas olas deben hacer saltar» (o sea, el de los poetas impuros y humanizados), todo es vencido por el paso del tiempo, que «avanza con ceniza, con aire y con agua». Finalmente, se pregunta lo que va a quedar de todos sus contradictores: «¿Qué queda de las pequeñas podredumbres; de las pequeñas conspiraciones del silencio...? El mismo se contesta: «Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada, sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado con sangre.» Así, pues, junto a la teoría de la poesía escrita con el ritmo en el sitio del corazón del anterior «poema», hay que colocar este otro tema de la sangre, que impulsa ese mismo corazón de donde nace la nueva poesía. (Neruda, Alberti, Lorca, Miguel Hernández.)

4. G. A. B. (1836-1936). Con lo dicho anteriormente no es extraño que en el número 4 de *Caballo verde*, de enero de 1936, aparezca presidiendo a un bello poema en prosa de Neruda esas siglas de Gustavo Adolfo Bécquer, el delicado «ángel de las tinieblas», el poeta del corazón dolorido, cuyo primer centenario de su nacimiento venía a cumplirse ahora, aunque desde *Sobre los ángeles* de Alberti, desde *La voz voz a ti debida* de Salinas, desde *Donde habite el olvido* de Cernuda y su artículo de *Cruz y raya* (1935), ni un momento había sido olvidado por aquella generación el raro poeta de las *Rimas*. Pero es ahora como otro gran poeta le llama: «¡Grande voz dulce, corazón herido!», evocando, también, amargos ríos de sangre. Seguramente no hubo mejor homenaje, en aquel año trágico, que pueda compararse con este bello poema nerudiano, que tiene toda la delicadeza del poeta evocado y las relampagueantes imágenes de un mundo subreal y abisal, mezcla de grandeza y de miseria, que parecen presagiar las jornadas sangrientas del aniversario del poeta. Oigamos una de las secuencias más intensas y bellas:

¡Ángel de oro, ceniciento asfodelo!

Las viejas cortinas se han desangrado, el pulso de las arpas se ha detenido por largo tiempo oscuro. Los dolores del amor ponen ahora falanges de cólera y odio en el corazón. Pero las lágrimas no se han

secado. Debajo de los nombres, debajo de los hechos corre un río de aguas de sal sangrienta.

Después de esta muestra no creo que pueda afirmarse con J. Lechner que Neruda «no publicó poemas en la revista». Yo diría para precisar, y después del examen de sus colaboraciones, que el poeta chileno publicó un manifiesto esencialmente poético y tres poemas en prosa: uno de réplica alegórica, otro de «temas» poéticos y otro de apasionada conmemoración. Señalamos también la aparición de una nota necrológica dedicada a la muerte de Valle Inclán, en el número 3 de la revista, correspondiente a diciembre de 1935, que obviamente debía haber salido en el siguiente número, pues ya se sabe que el gran escritor murió el 5 de enero de 1936. A Valle le reconoce el autor de la nota como «el primer dramaturgo español moderno y el primer escritor de su generación», aunque señala su «posición de hombre impenetrable» no atribuible a su frialdad, «sino más bien a su propia nobleza, que nunca le permitió mezclarse en las bajas tareas empleadas para medrar en el mundo».

#### LOS POEMAS Y LOS POETAS DE «CABALLO VERDE»

A la hora de clasificar los poetas que colaboran en *Caballo verde* se nos plantea el problema de los distintos agrupamientos que puedan hacerse con ellos: por generaciones, por nacionalidades o por las tendencias que representan, y aun en este caso una cosa es lo que representa el poema concreto con que colaboran aquí y otra el conjunto de la obra de cada poeta. Acaso lo más interesante para conocer la tónica y características de esta revista sería la de captar ese momento de «la escritura» que, según R. Barthes, representa la revista misma: «La etapa en la que se escribe para ser amado por todos aquellos que se conoce, la etapa prudente, razonable, en la que se empieza a aflorar, sin romperlo todavía el cordón umbilical transferible del lenguaje»<sup>16</sup>. En este caso debemos comenzar por determinar qué poemas y qué poetas formaron ese núcleo generador de *Caballo verde*, núcleo que debía girar en torno al manifiesto de la «impureza» con una fuerte inclinación al compromiso social y con cierto respeto a la palabra «exacta», aunque no al formalismo esteticista. Tampoco debemos desdeñar, aunque no lo haya tenido en cuenta Barthes, a los colaboradores circunstanciales, de obra y de lenguaje independientes, aunque se supone cierta conformidad con las directrices estéticas e ideológicas con la dirección o grupo formador de la revista. Adoptaremos, pues,

<sup>16</sup> Vide *op. cit.*, p. 38.

una solución ecléctica, consistente en formar una serie de grupos representativos dentro de su momento, tratando de encuadrarlos dentro de las distintas tendencias predominantes: la poesía pura, el surrealismo o el compromiso: 1) grupo de los poetas que tenían ya una obra y una personalidad definida cuando surgió la revista, y que colaboran con poemas de características más cercanas a las tendencias que señala el manifiesto primero de Neruda; 2) grupo de poetas jóvenes, aún en formación, que dentro de sus peculiaridades individuales siguen de la manera más estrictamente posible las normas de dicho manifiesto; 3) grupo pequeño de escritores que siguen diversas tendencias independientes y críticas, pero unidos a la revista por vínculos de amistad e ideología; 4) grupo amplio de poetas de nacionalidad hispanoamericana que sigue, en general, las tendencias del surrealismo o del neorromanticismo, importantes dentro de las características principales de la revista, y 5) un grupo final heterogéneo de colaboradores extranjeros poco conocidos.

## 1

Jorge Guillén era ya un poeta consagrado incluso antes de la primera edición de su *Cántico* en 1928, y clasificado dentro de la estética pura que marcó la revista *Litoral* desde 1926, que orientaba sus poemas hacia el objeto. Como dice Cano Ballesta, «en el cántico guileñiano aparece más bien que el hombre, el artista ejercitando su fina sensibilidad enardecida por las maravillas del cosmos» (ídem, p. 33). Pero un grupo de poetas jóvenes no sólo vieron en él al poeta esencial puro, ya que los de una revista, *Nueva Poesía*<sup>17</sup>, compuesta por Germán Bleiberg, Rosales, etc., afirman que J. Guillén ha unido al humano calor de su poesía la perfección de la forma. Precisamente uno de éstos, L. F. Vivanco, en un estupendo ensayo sobre *Guillén, poeta del tiempo*, dice que al paso de los años «su oficio de cantor le humaniza hacia todos, en vez de aislarle cada vez más en sí mismo como a Juan Ramón Jiménez»<sup>18</sup>. Alberti, que no debe ser sospechoso a la hora de juzgar a un poeta tan apartado del compromiso político, pero tan cerca de lo humano, dice que la poesía de Guillén aparece «como una circunferencia dibujada sin levantar la mano; exaltada, viva, admirable... Nada de poesía prefabricada, como dice Juan Ramón, malvadamente sugiere, al atacarla. Poesía, hija directa de las cosas, en éxtasis

<sup>17</sup> Vide número 4, 1936.

<sup>18</sup> Vide *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. I, Ed. Guadarrama, 1974, p. 86.



dinámico ante el mundo, un mundo transparente en el que hasta las sombras se precisan inundadas de luz»<sup>19</sup>.

Dentro de esta definición de la esencial humano y lo perfecto se encuentra el soneto «El hondo sueño», con que colabora Guillén en el número 2 de *Caballo verde*; él, que había rechazado colaborar en grupos especialmente surrealistas, cuyo movimiento consideraba como una simple invitación a la libertad. Este poema, recogido sin modificación en «El pájaro en la mano», apartado III de *Cántico*<sup>20</sup>, dentro de su personal estructura equilibrada y clásica, parece haber sido elegido entre los suyos, por su cercanía a lo más personal y subjetivo. Ya el tema que se desarrolla entre el sueño y la realidad, y su tono melancólico alusivo a la caída irremediable de la edad perfecta, le aleja del radiante mediodía luminoso de su canto. He aquí cómo manifiesta su desamparo:

¡Tan solitariamente se acelera  
—Y está la noche ahí, variando fuera—  
La gravedad de un ansia desvalida!

Y al final como si temiera que su inspiración fuera a escaparse de ese mundo tangible que ha guiado su canto, para suplir esa ausencia primaveral de la vida, pide con clara voz humana:

¡Realidad, realidad, no me abandones  
para soñar mejor el hondo sueño!

Poema significativo, pues, si se tiene en cuenta que el citado crítico y poeta Luis Felipe Vivanco considera que toda la poética de Guillén se reduce a «recoger la realidad y convertirla en poema», realidad por la que clama aquí para soñar el «hondo sueño» cantado que es su poesía.

Federico García Lorca es, junto con Alberti, el más popular y conocido de los poetas entre los que colaboran en la revista de Neruda. En su primer encuentro en Buenos Aires, 1933, Lorca había dicho: «Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español Rubén Darío.» Casi simbólico es que ahora el que iba a renovar de nuevo, desde América, la poesía junto con el que también la renovaba desde España vinieran a coincidir en el homenaje al maestro «el liróforo celeste», iniciador de la más brillante época literaria española y americana de la poesía contemporánea en lengua española.

<sup>19</sup> Vide *Arboleda perdida*, pp. 271-72.

<sup>20</sup> Vide Ed. Sudamericana, 1950, p. 274.

Federico García Lorca, que se había formado bajo el concepto, como él mismo había dicho, de que «hay que rehuir todo lo personal en los poemas» y que «no cree que ningún gran artista trabajase en estado de fiebre», no obstante, logra popularidad gracias a las raíces esencialmente étnicas o castizas que tiene su poesía. Cuando, por diversos caminos, y casi simultáneamente con Alberti, entran en crisis, uno con *Poeta en Nueva York* y otro con *Sobre los ángeles*, abriendo nuevas perspectivas, pues si «rehusan la proyección directa de lo personal, su crisis espiritual, su desilusión ante la vida», tanto Lorca como Alberti no quisieron ser encasillados en el puro surrealismo, ya que eran conscientes de la lucidez humana y colectiva de sus poemas. El poema «Nocturno del hueco», trasladado por Lorca de aquel libro —que, como se sabe, permaneció inédito hasta 1940—, se publicó en el número 1 de *Caballo verde* sin ninguna modificación, y acaso fue elegido por el poeta que parecía acercarse al tono más próximo a lo humano y a lo personal dentro de su nueva tendencia poética, pues, como observa Vivanco, corresponde a los poemas de la parte sexta del libro, donde «aumenta el vacío de la realidad a través de la insatisfacción y la ausencia» (idem, p. 77). Efectivamente, este poema nos parece el canto de lo irremediamente perdido, donde surgen juntos el mundo metafórico y simbólico de Lorca (*Romancero gitano*) y el mundo en caos del surrealismo neorromántico de Neruda (*Residencia en la tierra*). Así, por ejemplo —o es acaso pura coincidencia—, la segunda parte del poema, donde dice:

Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen,

recuerda el tono y la imagen del poema «Ya se fue la ciudad», de Neruda. Sin duda, el «nocturno del hueco» es el vacío que deja la ausencia de alguien, arrebatado por el tiempo o por la muerte. El poema aparece dividido en dos partes. La primera, más extensa, se desarrolla en torno a un estribillo obsesionante de cuatro estrofillas variables, que comienza con un verso, que marca el *leit-motiv* del poema: la ausencia irremediable:

Para ver que todo se ha ido

Pero la ausencia se materializa en el «hueco», que, a juzgar por el título y su insistencia en las variantes: «para ver los huecos y los vestidos», con su paralelo «para ver los huecos de nubes y ríos», o «dame tu mudo hueco, ¡amor mío!», «o ruedan los huecos puros», «el hueco de una hormiga», termina por convertirse en el símbolo de las cosas y las personas condenadas al vacío de sus propias existencias:

para verlos huecos y los vestidos,  
¡dame tu guante de luna!,  
tu otro guante de hierba,  
¡amor mío!

que recuerda el clima poético, misterioso y trágico del romance de «La luna, luna», que simboliza a la muerte. La diferencia es que aquí aparece con su angustia, pidiendo al otro «su mudo hueco». Pero al final, al ver el «amor huido», ya ha perdido toda esperanza, y exclama:

No, no me des tu hueco  
¡que ya va por el aire el mío!  
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!  
Para ver que todo se ha ido,

donde a los populares entramados anecdóticos del *Romancero* se superponen matices más subjetivos y personales, como se confirma en la segunda parte del poema, en la que cada estrofa formada por un dístico va anunciada por el monosílabo significativo «yo», pero contruidos por unas imágenes de plástica surrealista, donde la figura del caballo aparece en el verso primero y último:

Yo  
con el hueco blanquísimo de un caballo  
crines de ceniza. Plaza pura y doblada,

que representaría la pena por la huida de la vida o la ausencia de la gracia o de la fuerza, y termina con una especie de resumen de lo positivo y negativo del «nocturno del hueco»:

Yo.  
No hay siglo nuevo ni luz reciente.  
Sólo un caballo azul y una madrugada.

Es decir, en ese mundo desolado no hay belleza ni recién creada, todo es ceniciento y monótono; sólo queda la ilusión o la inocencia de lo azul, y tras el «nocturno» «una madrugada» que anuncia el amanecer.

Rafael Alberti empieza a revelarnos, como ya hemos indicado, a partir de *Sobre los Angeles* (1928) su crisis estética y personal, hasta convertirse en el poeta más representativo del compromiso político de la lírica revolucionaria. Cano Ballesta precisa que «es el primer poeta que muy tempranamente supo captar ese imperativo del momento y reflejado con vigor y agresividad creciente...» (idem, p. 112). Primero fue *Auto de fe* y luego salta al teatro con *El hombre deshabitado* y, sobre todo, con *Fermín Galán* (1931), de palpitante actualidad en aquel momento, y ya señalamos la creación y contenido de la revista *Oc-*

*tubre*, donde Alberti se lanza a la acción política y a la propaganda marxista a través de la literatura y la poesía de protesta o de denuncia sociales, en favor de los campesinos y los obreros, colaborando con largos poemas-pasquines, titulados «Consignas», que lindaban con lo panfletario. Juan José Domenchina, en un artículo, «Poesía y crítica»<sup>21</sup>, refleja, desde la vertiente de la poesía pura, el cambio que se está verificando: «Muchas escuelas líricas, ismos y vanguardias se habían sucedido en la escena poética española durante los últimos quince años»; pero añade: «Lo que ahora hace Alberti es de signo radicalmente distinto. Esto ya no es poesía», mirada, naturalmente, desde el concepto tradicional y esteticista de ésta. Alberti tuvo que apartarse del lenguaje surrealista y buscar otro menos críptico, más popular. Cuando Domenchina comenta *Destierro infinito*, de Arturo Serrano, le señala un maestro, Neruda, y una norma: «Menos hurgar en el sentimiento y dolor individual y más en el colectivo.» En el mismo artículo<sup>22</sup> hay un párrafo que es todo un manifiesto de protesta contra las formas poéticas más en boga y una exhortación a la libertad, y que se dirige a los nuevos poetas:

«Da rabia ver tanto conformismo, tanto versolibrismo pasado por el de los demás, tanta inercia y tanta butaca en la más reciente juventud de poetas españoles. Si es verdad que hay un muro delante, real o puesto por vosotros mismos, rompedlo a cabezazos, a patadas: detrás por lo menos aparecerán el campo, el mar y el precipicio, retumbando de inmensas realidades...»

Es curioso cómo Alberti, igual que Guillén, pide realidades, aunque en este caso serían para manipularlas de muy distinta manera en sus poemas. El primero con que colabora en el número 2 de *Caballo verde* es un soneto de estructura clásica, dedicado a la muerte de Sánchez Mejías, el torero amigo de su generación, y que lleva el título de «El toro de la muerte», donde, sin conocerse el sentido concreto del poema, puede representar ese toro, «antes de ser o estar en el bramido», como la muerte que anida en el vientre de la vida para

Ser sombra armada contra luz armada,  
escarmiento mortal contra escarmiento,  
toro sin llanto contra el más valiente.

Todo el poema, como se ve, está aún dentro un tema estrictamente vital, porque la muerte está vista como un germen más de la vida, que puede encajar en la estética de las realidades guillenianas, referidas ahora a la muerte concreta del torero.

<sup>21</sup> Publicado en *El Sol*, 21-V-1933.

<sup>22</sup> Publicado en *El Sol*, 19-VI-1936.

Colabora también Alberti, en el último número de la revista de Neruda, con cuatro sonetos, ya insertos plenamente en su nueva poesía de protesta. Luego fueron editados en *Nuestra diaria palabra* (1936) y poco más tarde incluidos, bajo el epígrafe «El terror y el confidente», en la segunda parte de su libro *De momento a momento (Poesía e historia)* (1932-37)<sup>23</sup>, juntamente a los otros dos sonetos que llevan el título de «Perro rabioso». (Sólo encontramos una variante respecto al texto de *Caballo verde*, pues en el último verso del segundo cuarteto se ha sustituido «sin puños», por «sin pulso».) Los sonetos de «El terror y el confidente» son, desde su estructura tradicional hasta sus imágenes de contenida cólera, de clara estirpe quevedesca, y están referidos a hechos concretos de la represión gubernamental, posiblemente por el levantamiento de Asturias. Como el título indica, el tema es el del terror producido por las torturas en busca de los cómplices. El poeta se sitúa en primera persona, como uno más de los perseguidos, y exclama:

¡Hermanos, qué terror si yo pronuncio  
un solo nombre ante las lentas cuñas  
que enturbien mi razón y pulsos presos!

Los dos sonetos que llevan el título de «Perro rabioso» corresponden también a un pleno momento expresivo donde la técnica del artista no está aún desbordada por el espíritu iconoclasta y revolucionario que anima a los poemas, sino que sirve para resaltarlos sin perder sus valores estéticos. El primero está también sentido desde la propia furia del poeta, que desea metamorfosearse en un perro rabioso para aprestarse a la lucha, pues, como dice en el primer terceto:

Epoca es de morder a dentelladas,  
de hincar hundiendo enteras las encias,  
contagiando mi rabia hasta en la Muerte.

Este soneto sirve de introducción al segundo, que es, a juicio de los críticos, el más logrado e intenso. Precisamente quiere darnos una síntesis de la descomposición del mundo burgués y de todas sus instituciones, incluida la familia a la que llama: «llaga que supura / en una interminable calentura»; sentimiento, en parte, derivado de sus propias experiencias y que con tanta claridad denuncia en sus *Memorias*. El poeta ve cómo:

Mordido en el talón rueda el dinero,  
y se retuerce ya en su sepultura,  
con la Iglesia y el hambre, la locura  
del juez, del militar y del banquero.

<sup>23</sup> Vide *Poesías completas*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1961.

Aunque, dice Cano Ballesta, tanto en éste como en los otros poemas que incluye *De momento a momento* «se han cambiado los temas, la orientación y el tono, nadie puede negarle fuerza, intensidad y extraordinaria calidad» (ídem, p. 198). Neruda, siempre certero en las poéticas definiciones de sus contemporáneos, dice que la poesía de Alberti «tiene, como una rosa roja milagrosamente florecida en invierno, un copo de nieve de Góngora, una raíz de Jorge Manrique, un pétalo de Garcilaso, un aroma enlutado de Gustavo Adolfo Bécquer. Es decir, que en su copa cristalina se confunden los cantos esenciales de España»<sup>24</sup>. Más tarde añade: «Este poeta de purísima estirpe enseñó la utilidad pública de la poesía en un momento crítico del mundo», juicio que corresponde a los últimos sonetos comentados, especie de pórtico o de transición hacia esa nueva concepción del mundo poético de forma pura y de tema social o político.

Vicente Aleixandre, iniciado, como sus compañeros de generación, dentro de las corrientes de la poesía pura, colaborador de las revistas de estas tendencias: *Litoral*, *Héroe* y *Los cuatro vientos*, es, sin embargo, el que se aparta pronto de ellas, uniéndose al manifiesto del surrealismo español con Prados y Cernuda. Estos, juntamente con los espíritus inquietos de García Lorca y Alberti, «pronto adoptaron —como dice Cano Ballesta— nuevas actitudes saliéndose del marco de la estética del 27, con lo que prepararon el relevo al crear nuevas formas e ideales que se fueron imponiendo durante los movidos años de la República» (ídem, p. 123). Aleixandre sigue una trayectoria muy especial dentro de este grupo, porque a partir de 1928, sin que al parecer conozca a Freud, pero en contacto luego con los poetas alemanes, como Novalis, o los ingleses, como Keats y Shelley, va de los períodos de *Pasión de la tierra* (1929) hasta el pleno versículo de *Espadas como labios* (1932), o de *La destrucción o el amor* (1935). Tal conjunto de obras mueve a presentarlo como el genuino poeta del surrealismo español. Según Carlos Bousoño, la visión del mundo del poeta se basa inicialmente en «la acumulación de lo elemental, de lo primario, como única realidad afectiva del mundo». Más tarde, en *Historia del corazón* (1954), «el núcleo central de la visión del mundo aleixandrino se desplaza hacia el vivir del hombre»<sup>25</sup>, con el retorno a la poesía social, si bien con ésta nunca se compromete de modo absoluto.

El poema con que colabora en el número 1 de *Caballo verde*, sin seguir estrictamente las directrices del manifiesto de Neruda, coincide en adoptar la libertad de expresión poética, tanto en la forma como en la utilización de los materiales del mundo visible y el onírico. En este

<sup>24</sup> Vide *op. cit.*, p. 149.

<sup>25</sup> Vide *La poesía de Vicente Aleixandre*, Ed. Gredos, Madrid, 1956, p. 40.

poema a «La tristeza», el poeta antepone los elementos terrenos a los sentimientos humanos:

Oculto el llanto, mientras la piedra insiste en  
su violencia desnuda  
mientras el cielo liso brilla como la crueldad.

Sin embargo, la pasión enfebrecida, humana, anida también en ese mundo elemental, y así vemos en algunas de esas imágenes visionarias aparecer «un dolor de metal», imagen continuada de la tristeza, que también puede ser «humo silencioso», que va insidiosamente penetrando en el hombre. Termina el poema completando paralelamente el verbo en imperativo «oculta» con «huye», porque esa tristeza es una mentira:

Cuando el mar sólo es mármoles,  
columnas o montón de basura que crece,  
polvo, ignominia o cárcel para la muerte en carne,  
para tu boca negra donde un beso se pudre.

Acumulación de imágenes que, como se ve, pertenece al lenguaje considerado como no poético, impuro, igual al sentimiento mismo de la «tristeza», que desde el simbolismo postromántico no se trataba.

El poema que Aleixandre le dedica a Herrera y Reissig, «poeta modernista» (puesto entre comillas), titulado «La barandas», incluido en *Nacimiento último*<sup>26</sup>, no nos parece muy exactamente definido por Neruda, como «poema de larga cabellera», pues está estructurado por siete secuencias de cuatro y una de once versos, que suman un total de treinta y nueve endecasílabos blancos, lo que no le da una dimensión exagerada. Más singular, desde el punto de vista de la composición, es la frecuencia en que aparecen, en casi todas las secuencias, un endecasílabo donde coincide la cláusula rítmica con la gramatical o bien forma pareja con el siguiente sobre el que encabalga. Incluso alguno de los endecasílabos están divididos en dos cláusulas gramaticales después de la pausa del primer acento:

Miradle, sí. Los lagos brillan yertos.

Y continúa en la misma tercera secuencia formada por cuatro endecasílabos que corresponde a cuatro unidades sintácticas:

Un fantasma azulenco no se inclina.  
Fósforos lucen. Polvos fatuos, trémulos.  
Suena un violín de hueso y una rosa.  
Un proyecto de sombra se deshace.

<sup>26</sup> Véase V. ALEIXANDRE, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, 1968, pp. 632-33.

Con ello nos logra dar, como en una especie de pinceladas internas impresionistas, la atmósfera del personaje evocado en su propio ambiente. Alterna esta técnica cortante, cuando el contenido lo requiere, con endecasílabos que se encabalgan suavemente como se ve en estas dos parejas de endecasílabos, unidos por la conjunción copulativa, expresando ese ambiente de fin de siglo, romántico y vago, que formó parte de la escenografía modernista:

una garganta silenciosa emite  
un clamor de azucenas deshojándose,  
y un vals, un giro o vals toma, arrebatada  
esa ilusión de sábanas vacías.

Obsérvese cómo la visión queda renovada, en el poema de Aleixandre, por esa sinestesia del «clamor de azucenas» y esa imagen impresionista de la «ilusión de las sábanas vacías».

Encontramos, pues, aquí, según creemos, un poema donde Aleixandre nos da una visión del poeta a través de unas depuradas imágenes y metáforas, tras el símbolo de «las barandas», que es una delicada alusión al alto mirador de la Torre de los Panoramas, donde tenía, como es sabido, Herrera su estudio selecto y extravagante, de dandy y de bohemio, en Montevideo. Así comienza, pues, por un exacto retrato (dentro de un estilo habitualmente modernista), en cuatro endecasílabos, en dos parejas, que dicen mucho más que cualquier representación plástica, poética o crítica:

Un hombre largo, enlevitado y solo  
mira brillar su anillo complicado.  
Su mano exangüe pende en las barandas,  
mano que amaron vírgenes dormidas.

En la segunda secuencia invita al lector a contemplar esa figura, como indica el imperativo con que comienza el primer verso siguiente:

Miradle, sí. Los lagos brillan.

Pero en vez de seguir con el retrato directo, como hemos indicado, lo que hace es presentarnos la atmósfera, el ambiente que rodeó al selecto, al delicado poeta, y que termina con una alusión a sus amores y la flor de muerte prematura que constantemente rodeó la corta vida del poeta:

y hay un batir de besos gembundos  
que entre jacintos mueren como pluma.



Continúa con una verdadera avalancha de imágenes y metáforas, de la misma naturaleza, para extinguirse en las tres últimas secuencias, en las que vemos otra vez al poeta entre su mundo peculiar, donde, como es frecuente en Aleixandre, aparece el mar como el símbolo de lo inmenso e indefinible, que palpita al mismo ritmo de la vida del poeta:

Lejos un mar encerrado entre dardos,  
suspira o canta como un pecho oprimido,

y por ese mar

Las dulces mujeres como barcas huyen.

Para retornar a la imagen primera, al cerrar el poema, con la misma actitud contemplativa desde la torre, donde Aleixandre resume el mundo mágico de la poesía modernista herreriana y, al mismo tiempo, la doliente figura del poeta uruguayo muerto de un largo padecimiento cardíaco, y que evoca la célebre figura del Greco:

Duramente vestido el hombre mira  
por las barandas una lluvia mágica.  
Suenan una selva, un huracán, un cosmos.  
Pálido lleva su mano hasta el pecho.

Luis Cernuda es de los poetas de la generación del 27 más inquietos e inconformistas que, después de colaborar en *Litoral*, donde dice que «la misión del poeta es precisamente la de iluminar la masa caótica, completar su creación, convertir el caos informe en un cosmos de forma bella», y en la revista *Octubre* con su poema los «Vientres sentados», uno de los ataques más virulentos y sarcásticos realizados contra la sociedad burguesa, busca su mundo propio, esa serena y, a la vez, angustiada «tristeza andaluza», empapada de un neoclasicismo pre o postromántico, como ha visto muy bien Vivanco, quien dice que «su palabra poética es naturalmente y hasta corporalmente triste, indolente, pesimista y, desde luego, más desengañada y desdeñosa que francamente desesperada»<sup>27</sup>. Igual que otros poetas de su generación, como Alberti o Salinas, se siente atraído por Bécquer, al que le dedica un ensayo en la revista *Cruz y Raya*<sup>28</sup>, y también, como Aleixandre, por los románticos alemanes; esto último demuestra la traducción que hace de Hölderlin, juntamente con Hans Gebser, para la misma revista<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Vide *Introducción a la poesía contemporánea española*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, vol. 1, p. 258.

<sup>28</sup> Número de mayo, 1935.

<sup>29</sup> Número de noviembre, 1935.

Precisamente el «Himno a la tristeza», con que colabora en el número 2 de *Caballo verde*, será luego incorporado a *Invocaciones* (1934-1935). Y es «éste uno de los libros decisivos —según dice Vivanco— y cruciales para la constitución de la palabra imaginativa de un poeta»<sup>30</sup>, que tiene su raíz en ese sentido anacrónico de la resurrección de la emoción religiosa pagana, de volver a los impulsos elementales, producida, como declara Cernuda, hablando de Hölderlin, «por una pálida nostalgia por la desaparición de aquellos dioses, blancos seres inmateriales impulsados por deseos no ajenos a la tierra, pero dotados de vida inmortal». El texto del «Himno a la tristeza», a nuestro juicio uno de los más bellos del Cernuda de esta época y uno de los mejores de todos los publicados en la revista, aparece con algunas variantes significativas en *La realidad y el deseo* (1936), que son las siguientes:

- v. 35 C. V. Traza ante sus ojos nebulosos  
R. D. Ante sus ojos nebulosos traza
- v. 67 C. V. Marchan los hombres hostigados  
R. D. Marchan hostigados los hombres
- v. 72 C. V. Lucharemos por fijar nuestro anhelo  
R. D. Luchan algunos por fijar nuestro anhelo
- v. 80 C. V. Pero aún hay en mí algo que te reclama  
R. D. Mas todavía hay en mí algo que te reclama.

Correcciones realizadas —como se puede observar— para huir, o bien de la posible melodía de la rima como «hostigados»-«antepasados», o para hacer más clásica y distante la expresión como al situar el verbo al final o sustituir la forma de primera persona del plural «luchamos», más personal, por la tercera, a la que además se añade el indefinido «algunos». Así, pues, las primitivas formas de *Caballo verde* son más espontáneas y quizá más apasionadas. La actitud del poeta ante la tristeza es radicalmente distinta de la adoptada por Aleixandre sobre el mismo tema en el poema más arriba comentado. En primer lugar, éste se dirige al hombre para que se oculte o huya de esa «mentira», mientras que Cernuda se dirige a la tristeza como «madre inmortal», como «amante y madre eterna», hasta el punto, como dice L. F. Vivanco, que para el poeta podría ser aquella «una estatua más de dios antiguo» (ídem, p. 286). En este himno podemos observar una introducción en la que el poeta-hombre intenta establecer una extrema comunidad o una dramática dependencia espiritual de la tristeza:

Desengañada alienta en ti mi vida,  
oyendo en el pausado retiro nocturno  
ligeramente resbalar las pisadas  
de los días juveniles que se alejan.

<sup>30</sup> Vid. *ob. cit.*, p. 281.

Todo se ha ido quedando atrás, perdido, en el transcurso del tiempo:

Los sueños creados con mi pensamiento,  
los hijos del anhelo y la esperanza.

Compañera insustituible de esa soledad es, naturalmente, la tristeza, como se ve en «Soliloquio del farero», del citado libro de Cernuda. Luego, en un segundo momento, aparece la figura del «esbelto mancebo» hijo de la tristeza, que

Hiende con pie inconsciente  
La escarpada colina,  
Salvando con la mirada en ti  
El laurel frágil y la espina insidiosa,

y que se alinea con los mancebos cantados en los poemas dedicados a la perfección del «muchacho andaluz» o «el joven marino», como en «Dans ma Péniche», cuando llega el amor, y pronto se convierte sólo en recuerdo, y no quedan más que la soledad y la tristeza:

Traza ante sus ojos nebulosos  
con renovado encanto verdeante  
la estampa inconsistente de su dicha perdida

Tristeza que se transforma en una especie de pagana divinidad de la Memoria:

Tú nos devuelves vírgenes las horas  
del pasado, fuertes bajo el hechizo  
de tu mirada inmensa.

Ella es como una diosa compasiva e implacable, a la que invoca como «celestes domadora recóndita», siempre presente en los hombres, pero especialmente es la compañera inseparable, la inspiradora de «La gloria del poeta», otro de los poemas de *Invocaciones*, que viene a condensarse en este himno, pues cuando viven y mueren a solas los poetas:

¿Quién sino tú cuida sus vidas, les da fuerzas  
para alzar la mirada entre tanta miseria,  
en la hermosura perdidos ciegamente?

Termina, ampliando el círculo poderoso de la tristeza a todos los hombres, a todas las generaciones que han caminado «sobre esta remota tierra misteriosa», y como en una gran sinfonía final, en una abarcadora idea de un supuesto Dios que nos sacia de un anhelo inmortal:

Luchamos por fijar nuestro anhelo  
 como si hubiera alguien, más fuerte que nosotros,  
 que tuviera en memoria nuestro olvido.

Pero ese dios no es el padre y criador cristiano, ni tampoco un nirvánico aniquilamiento, sino una panteística fusión con el universo:

Porque dulce será anegarse  
 en un abrazo inmenso,  
 vueltos niebla con luz, agua en la tormenta.

Mas el hombre, niño siempre desamparado y solitario, busca todavía su comunicación personal, afectiva, con la diosa:

Pero aún hay algo en mí que te reclama  
 conmigo hacia los parques de la muerte  
 para acallar el miedo ante la sombra.

Paradójicamente, el poeta concluye situando a la tristeza en el punto de unión entre hombres y dioses, y por eso:

No eres hiel ni eres pena, sino amor de justicia imposible,  
 Tú, la compasión humana de los dioses.

José Moreno Villa, el más viejo, en edad, de los colaboradores de *Caballo verde*, cogido entre las dos generaciones literarias más formidables de principios de siglo, quizá no llegó a realizarse en la medida de todas sus excelentes facultades de escritor. Esto le hace decir a Alberti que, «a pesar de toda su cultura, de su tierna y escondida humanidad, sus versos los dejaba en estado silvestre»<sup>31</sup>. La explicación de ello estaría, según Cernuda, en que se dejaba ganar por cierta especie de fatalismo o de pereza fatalista», o porque «era enemigo de la espontaneidad y naturalidad»<sup>32</sup>. Solitario y viajero en Alemania y América, colabora en las mejores revistas y periódicos de la época, desde *Litoral* a *Hora de España*, y toma de las corrientes poéticas —modernismo, vanguardismo, surrealismo y poesía social— los distintos elementos de su obra. En el mundo de su creación poética, sobre todo en su primera época, puede advertirse una concepción lúdica, humorística e irónica. Desde *Jacinta la Pelirroja* (1929) hasta *Puentes que no acaban* (1933) se encierra toda su primera etapa literaria. El último libro citado es ya de transición, y en él, si, por un lado, se ob-

<sup>30</sup> Vid. *op. cit.*, p. 281.

<sup>31</sup> Vide *La Arboleda perdida*, p. 197.

<sup>32</sup> Vide *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1972, p. 129.

serva —según José Cirre— una «lenta enumeración de actividades deleznable, de cosas agrias o inútiles..., escombros que ocultan los cimientos del edificio de la vida»; por otro lado, «se mantiene la sal y la gracia poética y humor resuena por todos los ámbitos»<sup>33</sup>. Poesía, pues, de transición, original, pero que llega un poco tarde, cuando los poetas empiezan a preocuparse de las realidades sociales.

Con los poemas escritos en el período republicano, José Moreno Villa construirá su libro *Salón sin muros* (1936), que, a pesar de su sentido renovador, Cirre considera «dictado por idénticos estímulos y gira alrededor de iguales o parecidos asuntos» (idem, p. 81); pero Cano Ballesta lo tiene por «una magnífica muestra del intenso grado de fusión que está logrando la obra poética con la vida real, tanto personal como política»<sup>34</sup>. El poema «Cartas sin correo», con que Moreno Villa contribuye al número 4 de *Caballo verde*, pertenece a este libro, y precisamente, en sus versos, nos explica el título a partir de la definición de su memoria personal a la que llama

Salón sin muros, con nada dentro tangible.  
Un olor, una proporción, un acento, un grito.  
Cosas de este jaez son sus objetos manejables.

Estos son también los elementos de su poesía, pues tanto en este poema como en otros del libro, el poeta va a hablar de su vida, de sus experiencias directas y personales. Si, como dice Cano Ballesta, en el poema «Sólo tus memorias» hay una complacencia en lo innoble, lo sucio, en el material poético impuro», añadiendo que ese «poema vale por toda una estética», en éste de «Cartas sin correo» encontramos el poema más cercano a la estética que preconiza y expresa el grupo de la revista, sin dejar por eso de ser muy personal. Así, aparte de su tono confidencial, humano, prosaico, con pocas imágenes —que a veces nos hacen pensar en los poemas del Celaya «tranquilamente hablando» de la posguerra—, vemos su eclecticismo poético del momento, enunciado con un tono llano y humorístico:

Sobre la variedad del Parnaso  
vale la pena detenerse.  
Hay quien la considera nefasta.  
Yo le aseguro que para bien del «botones»,  
de la cocinera, el magistrado, el político,  
la cendolilla y la dama de alcurnia  
lo conveniente es un Parnaso abundante  
donde elegir manzanas, tomates y piñas.

<sup>33</sup> Vide *La poesía de José Moreno Villa*, Ed. Insula, Madrid, 1963, pp. 79-80.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 180.

Compara luego los distintos estilos poéticos del momento literario con toda clase de frutas, con el tono irrespetuoso y paternal a que le daba derecho su edad:

Nuestro Parnaso actual es succulento.  
Parece un «cap» de frutas y vino espumoso.  
En él acusa sus sabores Juan Ramón,  
Federico, Jorge, Antonio y Manuel,  
Pedro, Manolo, Rafael, Luis,  
y algún adjunto americano.

Refiriéndose, sin duda, en este último verso a Pablo Neruda. Termina el poema con una parte tercera dedicada a cantar al progreso, volviendo así a su época vanguardista, para no renunciar a nada, por medio del tema de las «carreteras», lo que le hace, en cierto modo, muy actual. El poeta ve, como aquellos futuristas de los años veinte, cantores del vértigo y del automóvil, que

Y, hoy por hoy, lo mejor de un paisaje  
son las pistas recién acabadas.  
Si es de día, porque deslumbran  
como los antiguos caminos blancos,  
y porque su tersura, su comba y perfiles  
acusen el progresivo arco del hombre.

Podríamos decir de *Salón sin muros*, y por lo tanto de este poema, con Alberti, que «la poesía de Pepe Moreno, vuelto a su soledad, a su celibato de primer residente, se escande, se desbroza, se “despicudiza”...» (ídem, p. 197).

Manuel Altolaguirre, abogado que no ejercía, era, en realidad, como dice Neruda en sus Memorias, «un impresor glorioso cuyas propias manos enriquecían las cajas con estupendos caracteres bodónicos. Manolito hacía honor a la poesía, con la suya y con sus manos de arcángel trabajador»<sup>35</sup>. De ellas salieron las más finas y famosas revistas de los años veinte y treinta: *Litoral* (1929), *Poesía* (1930), *Héroe* (1932), etc., y también excelentes colecciones de poesía donde aparecieron libros de Federico, Aleixandre, Cernuda y otros, y sus propios libros de versos. Todos sus compañeros de generación le consideran como su benjamín inconsciente y feliz, y están de acuerdo en atribuirle una especie de naturaleza angélica. Así lo afirma Alberti: «Parecía todo él un ternero escapado del limbo, una rara invención angélica extraviada en la tierra»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Vide *op. cit.*, p. 130.

<sup>36</sup> Vide *op. cit.*, p. 232.

A pesar de su contacto con los poetas y de ver ante sus ojos los cambios experimentados en las corrientes de la nueva rehumanización de la poesía, fue uno de los que siguieron más tiempo los ideales de la poesía pura, desde la primera edición de *Las islas invitadas* (1926) hasta la publicación de la *Antología de la poesía romántica española* (1933), o la traducción del «Adonais», de Shelley, y el estudio de la obra de Garcilaso de la Vega, «quien —como dice— no puede ocultar la verdadera naturaleza de su pasión. Altolaguirre, siempre dentro de una actitud equilibrada y un lenguaje depurado, pone una contenida emoción en los poemas que van a ser incluidos en la segunda edición de *Las islas invitadas* (1936), en las que se encuentra el pequeño poema con que se cierra el número 4 y último de *Caballo verde para la poesía*, cuyo sencillo título, «Romance», será sustituido en el libro por el primer verso «Entre anoche y este día». Este poema corresponde de lleno a la idea que José Luis Cano tiene de su poesía, «fina, delicada hermosura, extraña a veces»<sup>37</sup>. Efectivamente, el poeta evoca —en un estado de semiconsciencia o semisueño— la muerte de un amor, que es el vago soporte anecdótico del poema, ya que toda la temática gira en torno a

Esta hora, este suspiro,  
no retrocede ni avanza:  
a mi derecha, a mi izquierda,  
como si fueran dos alas.

Todo el poema está envuelto en una atmósfera romántica, becqueriana, donde hay «suspiro entre dos labios», «eternidades pálidas»,

Eternidades que están  
atravesando mi alma.

Esta indecisión entre la noche y el día, ese claroscuro tan barroco, queda, sin embargo, perfectamente limitado en octosílabos y detenido plásticamente:

que mi vida se detuvo  
en aquella madrugada,  
espuma de luz y sombra,  
momento que no se acaba.

Luego sorprende con una bella y original imagen de una extraña pureza, como la referente a la madrugada:

aquí reluce su raya,  
barandal por donde miro  
al abismo de la nada,

<sup>37</sup> Vide *Poesía española del s. XX*, Ed. Guadarrama, Madrid, p. 385

pero el poema se deshace, finalmente, entre las becquerianas «brumas» y «en la niebla de mis lágrimas».

El poema escrito para el último número de *Caballo verde* lleva justamente el título de «Homenaje a Julio Herrera y Reissig, y fue incluido en los «Nuevos poemas de las islas invitadas»<sup>38</sup>, donde —como Aleixandre— nuestro poeta intenta definir en diecinueve versos, casi todos heptasílabos, menos algún endecasílabo, anternado con eneasílabos o pentasílabos, la figura atormentada y exótica, en su circunstancia vital y creadora, del poeta uruguayo. En este poema, dentro de su estructura libre, podemos distinguir tres apartados o secuencias. En el primero, formado por cinco versos, hace una introducción donde Altolaguirre:

Para entrar en tu ausencia  
en esa construcción de tu vacío

va en busca de «las palabras mayores», que son la «muerte y el amor». (Ya hemos indicado cómo el poeta, desde niño, vivió en constante peligro de morir y cómo también fue muy voluble en sus amores y amoríos.)

Pero estas palabras también son las puertas que «invitan» a penetrar en la segunda secuencia de diez versos, donde se intenta descubrir el misterio del ser a través de «un dintel de fuego». Y ya en la entrada vamos a ver, metafóricamente, lo que es la poesía de Herrera en todo su impreciso simbolismo precreacionista, que tenía ya algo de hueco y de pirotecnia surrealista:

antes de penetrarte  
vi el estuco aparente,  
tus mostachos oníricos,  
tus amigos de escuela;  
pórtico con melenas  
como infinita fuente de violetas.

En la última secuencia, en perfecta concordancia con la primera, se cierra el poema, que ha comenzado con intento de penetrar por las puertas que llevan el nombre de «muerte y amor» y se ha continuado con la construcción del pórtico:

Penetré en tu museo  
de tarjetas postales,  
en tu salón o torre  
por esa doble puerta,  
por tu amor, por tu muerte,  
palabras como fauces.

<sup>38</sup> Véase *Poesías completas* (1926-1959), Ed. Tezontle, México, 1960. p. 131



Todo ello alude a la conocida «torre de los panoramas», para cerrar el poema —después de penetrar en ese museo— con las palabras «como fauces» que deboran todo como deboraron tan tempranamente al poeta.

## 2

A continuación estudiamos las colaboraciones de *Caballo verde*, correspondientes a los jóvenes poetas que forman, a nuestro juicio, el grupo con más voluntad de acercar su palabra poética a las directrices del manifiesto de Neruda sobre «Una poesía sin pureza».

Miguel Hernández, todavía en formación en estos años decisivos, es uno de los poetas que más fuertemente reciben el impacto de la presencia de Neruda y la influencia del verso de Aleixandre. Era terreno abonado, porque, como dice Cano Ballesta, «no se había avergonzado de verter en el poema sus íntimas vivencias amorosas ya mucho antes de conocer a Neruda» (ídem, p. 230), y también porque era el poeta que había estado en contacto más directo con los seres elementales de la naturaleza viva. Pero, como observa el mismo crítico, otros también eran «capaces de dar plenitud poética a las formas tradicionales, las hallaban demasiado estrechas y se sentían paralizados por el formidable prestigio y la magistratura de la generación anterior» (ídem, p. 206). Fue Hernández, como hemos apuntado, uno de los primeros comentaristas de *Residencia en la tierra* en España. En un artículo publicado en *El Sol*<sup>39</sup> dice: «La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico que no se puede limitar, es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos. Estamos escuchando la voz virgen del hombre que arrastra por la tierra sus instintos de león; es un rugido, y a los rugidos nadie intenta ponerle trabas.»

El propio Neruda percibió también el temperamento del nuevo poeta y el momento crítico que atravesaba cuando le conoció, captando su naturaleza elemental, como lo recuerda en sus Memorias: «Miguel era tan campesino —dice— que llevaba un aura de tierra en torno a él», y añade, intentando hacer un plástico retrato interior: «Tenía una cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva su frescura subterránea»<sup>40</sup>; y más adelante, llevado por el entusiasmo de su poesía apasionada, arraigada en la tierra, que no rechaza ningún tema humano o social, sino que más bien ahonda en ellos, dolorosa y cruelmente, dice Neruda, intentando darnos

<sup>39</sup> Núm. 2-I-1936.

<sup>40</sup> Vide *op. cit.*, p. 126.

una visión poética de aquel ser privilegiado: «Su rostro era el rostro de España. Cortado por la luz, arrugado como una sembrera, como algo rotundo de pan y de tierra. Sus ojos quemantes, ardiendo dentro de esa superficie quemada y endurecida al viento, eran dos rayos de fuerza y de ternura» (ídem, p. 127).

Neruda sigue recordando: «Yo publiqué sus versos en mi revista *Caballo verde*, y me entusiasmaba el destello y el brío de su abundante poesía» (ídem, p. 126). Esos versos fueron los del poema «Vecino de la muerte», que se publicaron en el número 1 de dicha revista (recogidos luego en *Otros poemas* (1935-1936), junto con otras composiciones elegíacas y amistosas, como las dedicadas a Alexandre, a Neruda y a González Tuñón. Se observan algunas variantes en esta versión respecto a la de *Caballo verde*, sustitución de palabras por otras: «tercos» por «tiernos», «cosas» por «casas» y «yunque» por «beso». El poema en sí todavía no era más que un ensayo de adaptación a la nueva estética, un esfuerzo para remodelar su formación clásica y personal ante las nuevas formas de la expresión libre y caótica de la composición, variada, amplia e impura que preconizaba el director en su manifiesto inicial. El poema, que conserva las formas endecasilábicas y alejandrinas, es acaso innecesariamente largo, pero el tema de la muerte, de todas las muertes, incluida la suya propia, tiñe de dramática fuerza todos los versos del poema. El poeta dice:

Oigo una voz de rostro desmayado,  
unos cuervos que informan mi corazón de luto.

Satiriza la diferenciación de clases en los cementerios de las ciudades:

Los enterrados con bastón y mitra,  
los altos personajes de la muerte,

o muestra la rudeza y sinceridad sanamente eróticas aprendidas en contacto con la libre naturaleza fecundada y fecundante. Pero cuando más se adensa el poema es cuando centra el tema en su propia muerte, reclamando de la tierra su destino:

¿No cumplirá mi sangre su misión: ser estiércol?

El poeta no quiere resignarse a ser vencido por el polvo, opuesto a la tierra madre, símbolo de todos los convencionalismos y de las tradiciones seculares de la sociedad, pues el polvo

... nos reduce a cornisas y a santos arrumbados.  
Y es que el polvo no es tierra,

puesto que la tierra es la cuna donde nace la vida, o como el poeta exclama en dos de los mejores alejandrinos del poema:

La tierra es un amor dispuesto a ser un hoyo,  
dispuesto a ser un árbol, un volcán y una fuente.

Cobra fuerza el poema al final, en el innumerable desfile de deseos por renacer a través de la tierra madre:

que mis zapatos últimos demuestren ser cortezas,  
que se produzcan cuarzos en mi encantada boca,  
que se apoyen en mí sembrados y viñedos.

Sin embargo, «es curioso —observa Darío Puccini— que justamente cuando Hernández ya se amolda, con espontáneo impulso (por normal trayectoria diríamos nosotros) al «nuevo romanticismo» y a las instancias surrealistas de García Lorca, Aleixandre, Neruda y Alberti, publicando en el primer número «el comentado poema» (perfecto ejemplo de «visión desintegrada de una realidad desintegrada», según la definición que da Amado Alonso de la manera nerudiana), y cuando ya toma posición contra la «poesía pura» y evanescente en su nota sobre *Residencia en la tierra*, aparecida en *El Sol* del 2 de enero de 1936, Juan Ramón Jiménez, en el mismo diario, el 23 de febrero sucesivo, señala como ejemplo a «todos los amigos de la poesía pura» (!) la «belleza tremenda» de la elegía de Ramón Sijé y seis sonetos de *El rayo que no cesa*, publicados poco antes en la *Revista de Occidente*<sup>41</sup>. Así era de veloz y de mimética la evolución de la poesía de Miguel Hernández, que siempre en busca de su propia expresión se iba adaptando a las más exigentes renovaciones de las corrientes poéticas del momento.

Es el mismo mundo de imágenes que vibra, de modo más contenido, en la bella elegía a la muerte de su amigo Ramón Sijé. Sin embargo, hay una radical diferencia en la insistencia, en la abundancia de las figuras retóricas y en la forma de plantear el poema, que es lo que le acerca a la poesía de Neruda, quien, recordando esta evolución del poeta oriolano, comentó: «Los elementos mismos de la poesía los vi salir de sus palabras, pero alterados ahora por una nueva magnitud» (ídem, p. 127).

Una de las composiciones de ese nonato y perdido número de *Caballo verde*, dedicado a Herrera y Reissig, es el poema de Miguel Hernández titulado «Epitafio desmesurado a un poeta»<sup>42</sup>, formado por tres décimas, que Luis Felipe Vivanco llama «herrerianas», pero modificadas por el poeta oriolano en el último verso, donde sustituye el octosílabo por un endecasílabo. Así, la fórmula de «Desolación absurda» corresponde en Herrera y Reissig a 8)abbaa/ ccddc, mientras

<sup>41</sup> Vide *Miguel Hernández. Vida y poesía*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1970, p. 144.

<sup>42</sup> Véase *Obras Completas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, p. 256.

que en el poema de Hernández corresponde a 8)abbaa/ ccdd 11)c. Este último verso repetido al término de las tres estrofas forma un estribillo conceptual y semánticamente paralelo:

1. Quiso ser trueno y se quedó en sollozo.
2. Quiso ser trueno y se quedó en gemido.
3. Quiso ser trueno y se quedó en lamento.

Idea que viene a ser el *leit-motiv* del poema de Hernández, con lo que no está de acuerdo L. F. Vivanco, pues, según éste, «no cabe entero bajo este epitafio, ya que lo mejor suyo —los sonetos pastorales de *Los éxtasis de la montaña*— no ha querido ser ni trueno ni sollozo»<sup>43</sup>. Sin embargo, creo que ambos, poeta y poeta-crítico apuntan a direcciones distintas. Así como este último está pensando en el tema bucólico clásico-romántico que domina gran parte de la obra del poeta uruguayo, Miguel Hernández piensa en el esfuerzo creador, en el intento global de toda su obra, como diríamos ahora: en el aspecto «estructural epistemológico» y trascendente, desde el punto de vista incluso de su logro y su aprovechamiento de generaciones poéticas posteriores, como se adivina en la última estrofa, que transcribimos como ejemplo:

Trueno de su sepultura  
 sea, y del polvo y del cieno,  
 este que tuvo de trueno,  
 sangre, pasión y locura.  
 La espuma de su figura,  
 hasta perder el aliento  
 hizo disparos al viento  
 con sangre de cuando en cuando.  
 ¿Sigue su polvo sonando?  
 Quiso ser trueno y se quedó en lamento.

Leopoldo Panero es uno de los poetas jóvenes que se incorporan al grupo de *Caballo verde* con más entusiasmo que vocación. Está preparado para ello porque su inspiración poética estaba modelada por dos grandes maestros representativos de sus generaciones respectivas: Antonio Machado y Jorge Guillén. Ya en 1931 dedica al primero un artículo donde observa muy bien que «no se deja arrastrar plenamente por el mundo de las cosas»<sup>44</sup>. Los *Versos del Guadarrama* (1939), que comienza a componer hacia 1930, poseen las dos tendencias: las vanguardistas de la poesía pura y la línea intimista de estirpe romántica.

<sup>43</sup> Véase *Introducción a la poesía española contemporánea*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, tomo II, p. 199.

<sup>44</sup> Vide art. «Antonio Machado en la lejanía», en *El Sol*, 11-X-1931.

En el número 1 de *Caballo verde* colabora con un poema titulado «Por el centro del día», donde, como dice Cano Ballesta, «hay algo de Neruda y mucho de Aleixandre, pero sobre todo hay una obsesión por estar al día, por aportar algo nuevo o enrolarse en la última vanguardia». Según esto sería un ejemplo típico de la «escritura del grupo» literario de la revista, según la observación de R. Barthes. Pero no estamos de acuerdo con Cano cuando afirma que en este poema sólo se ve «el estilo de un momento de efervescencia, de experimentación», sin ninguna proyección individual. Yo creo, por el contrario, que hay una continuación, una resultante posible dentro de ese nuevo estilo de su ser más íntimo y personal. Así vemos tras esos versos amplios, libres, toda la armonía y las imágenes de los paisajes machadianos:

quisiera despertar entre los leves chopos que me llevan  
a veces envueltos en la luz,  
acariciar el oro que descansa en tu espalda de nieve  
amedrentada,  
soñar en demasía y apretar en mis brazos la rosa de la Tierra.

El mismo poeta nos dice: «Llevo mi corazón por el centro del día», y así penetrará en él «la dulce sementera de pueblecillos verdes». Siente emocionado la

¡Tibia hospitalidad de la hermosura!  
¡Encendidamente amarillo de la tierra!

Lejos de pensar que sea una simple experimentación, hoy nos parece un poema pleno de cordial emoción y donde se han logrado incorporar no sólo las formas del surrealismo vitalista de Aleixandre, sino también expresar la pasión contenida, que se adelanta al retorno de la poesía humanizada de la posguerra, a partir del garcilasismo, como observa también Lechner, retorno que aparece ya presentido en estos eglógicos versos:

La tierra verde canta perfumada de tránsito suave,  
y cantan dulcemente las aguas de los ríos.

Y la presencia eterna e inefable del amor, floreciendo de nuevo, entre el llanto y la alegría, llena de nostalgia infinita los adecuados signos expresivos de estos versos:

Parece que el amor huye siempre más lejos y su presencia  
luminosa parece  
como la sombra de un deseo.

Arturo Serrano Plaja es uno de los mejores ejemplos —entre los jóvenes poetas de la época— donde se manifiesta el cambio, pleno

y consciente, que va desde la poesía de vanguardia y la pureza hermética hasta la poesía como instrumento de combate y modelo de impureza humana comprometida con la ideología revolucionaria. Todavía, en 1933, colaboraba en *Hoja Literaria* con un artículo titulado significativamente «Poesía, arte de soledad y silencio», donde defiende la posición del poeta encerrado en su mundo solitario, pero, como dice Cano Ballesta, ya se observan en él ciertas «auras renovadoras». En el homenaje a Juan Ramón del *Frente Literario*, en 1934, reconoce valientemente que después de «sabernos sus verdaderos discípulos y abandonar, romper y hacer trizas su corona poética», debe crearse una nueva poesía que nazca de «sangre y de ruinas». En la revista *Octubre* ya le vemos colaborando con un poema, que, según una nota de esta publicación, significa «su adhesión militante al proletariado».

Pero el poema que más ha caracterizado la poesía comprometida de Serrano Plaja quizá sea el publicado en los números 1 y 2 de *Caballo verde*. Alberti, que dedicó un enjundioso artículo a un libro de Serrano, *Destierro infinito* (1936), le dice que «todavía se mueve en un mundo poético demasiado autobiográfico, privado e íntimo». Y afirma: «Yo sé bien su camino, y él aún mejor que yo, después de su primera oscuridad, salvada a la salida.» Este salvamento está precisamente en ese largo poema titulado «Estos son los oficios». La primera parte, publicada en el número 1, es algo así como un manifiesto poético en que el poeta se traza su nuevo programa y anuncia su nueva voz, afirmándose a sí mismo en la palabra que necesita:

Quiero que mis palabras sepan a esparto viejo  
o a superficies pulcras de metales pulidos  
o a cal en los andamios, a trigo,  
o a barro trabajando y a estiércol y agrios besos.

Todo ello es necesario porque el poeta va a tratar de temas inéditos hasta ahora, relegados entre las cosas antipoéticas, por demasiado anecdóticas y humanas. El poeta necesita la palabra

para hablar de las eras y el cemento,  
para nombrar los hombres trabajando,  
los hombres por su oficio.

Con ello queda preparado y abierto el «fragmento final», publicado en el número 2, donde, en una magnífica orquestación, *in crescendo*, alternando versos largos y cortos, pero dentro de armoniosa medida de hemistiquios de alejandrinos y endecasílabos, nos va enumerando, como en una especie de nuevo canto hesiódico, los trabajos de los días y de los hombres, insistiendo en la primacía del laboreo de la tierra, base de todo lo que alienta en el esfuerzo humano:

Primero son los bueyes  
y luego vendrá el pan en los oficios.

Por eso se detiene mucho más en la visión eglógico-realista de la labor campesina, ya que de allí

vendrá el pan y la lumbre,  
vendrá el amor de invierno  
después de los vapores calientes de la tierra.

Siguen, en enumeraciones caóticas de ordenación precipitante de asín-deton o pausadas de polisíndeton, los oficios de los hombres que tra-bajan con esas

manos tan profundas que arrancan de la tierra  
campanas y martillos,  
azadas, cubos, hachas,  
vigas y plata pura  
y metal amarillo y lingotes de muerte.

Así, con este poema, «la poesía vuelve a ser útil», pues, como recuerda Cano Ballesta, «lo útil y lo estético no forman una contraposición meta-físicamente rígida», según afirma, contra Kant, el pensador marxista Lukács. Ello anuncia no sólo el período poético de la guerra civil, sino la poesía que mucho más tarde se llamará la poesía social, o acaso pueda ser considerado la primera muestra de lo que A. Machado había llamado «arte futuro, pobre de intimidación, pero rico en acentos expresivos de lo común y genérico...»<sup>45</sup>. Pero la voz del poeta, aunque sea interpretación del canto colectivo, no deja por eso de reclamar su puesto individual, pues él necesita

un pequeño agujero de sal  
para cavar mis versos en los petrificados surcos de la sangre,  
para notar mi sangre y otra sangre  
y un júbilo seguro de latido en vuelo.

Emilio Prados constituye un singular ejemplo de hombre y de poeta atormentado entre su deber cívico y su cultura estética no siempre conciliables. Iniciado en las tendencias puristas de la revista *Litoral*, su estancia en Alemania, en plena juventud, «le abrió el interés por las cuestiones sociales y políticas». Colabora, según apunta Cano Ballesta, con Aleixandre y Alberti en la realización de un manifiesto surrealista «para intentar cambiar de rumbo la poesía española llevándola a actitudes más comprometidas y responsables»<sup>46</sup>. En el

<sup>45</sup> Vide *La Gaceta Literaria*, 1-III-1929. (Recogido en *Los Complementarios*, Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 1957, p. 154.)

<sup>46</sup> Vide *op. cit.*, p. 123.

cultivo de esta clase de poesía se adelanta al propio Alberti; pero, al revés de éste, Prados se limitaba a recitar sus poemas a un reducido grupo de pescadores y obreros de Málaga, su ciudad natal. En todo este período de los años finales de la monarquía y la época de la República sigue su camino sin tener en cuenta las modas literarias. Colabora asiduamente en la revista *Octubre*, con los poemas más comprometidos de la época, como «Calendario del pan y del vino» o «Llanto de octubre», cuyo valor literario es debido a la profunda sinceridad con que enlaza la creación lírica con la temática de preocupación social, que nace de sus «intensas experiencias tenidas al contacto con la injusticia y la necesidad» (ídem, p. 185). Se revela como un gran poeta en *La voz cautiva* (1934), donde vuelve a «plantearse —como dice Cano Ballesta— en toda su profundidad y en la totalidad de sus consecuencias el angustioso problema de la poesía comprometida». Este mismo crítico aventura la teoría de que, a consecuencia de la angustia provocada por «la frustración del mundo obrero cante el fallo de la República» y dada su «tendencia al ensueño y la exaltación semimística», Prados viene a desembocar en este libro a «una actitud vacilante, de decisión y marcha atrás, en cuanto a la conveniencia y eficacia de la poesía revolucionaria». A este momento creemos que corresponde el poema «Negación a un viaje» (fragmento) con que colabora en el número 3 de *Caballo verde*, pues, como observa J. Lechner, no ofrece un compromiso explícito: «El compromiso, si lo hay, consiste más bien en la voluntad del poeta de negarse a emprender el viaje a aquella isla de Citeres que sería el abandono del dolor y de la miseria de su tiempo»<sup>47</sup>. Pero aunque hay una negación enunciada en el título, esto supone antes una lucha, una vacilación, entre emprender o no el viaje hacia la isla del ensueño y de la desgana, cuando dice:

Están las tiernas ramas y las hojas que mecen  
y la tierra que curva huyendo su horizonte.

Y es que se niega a seguir a esas tierras idílicas porque

Sabemos de unos hombres que mueren en la ausencia:  
de unos hombres lejanos en la piel que resisten,

y que existe

el dolor inflexible que prosigue en el viento.

Sin embargo, en esos cuartetos de alejandrinos blancos parece percibirse el eco de una nostalgia por un mundo ensoñado y lejano, que finalmente rechaza:

<sup>47</sup> Vide *El compromiso en la poesía española del s. XX*, p. 101.



Lejos, lejos de las flores de esa muerte jugosa  
allí donde se duerme sin límite en la selva.

Creo que Alberti en su *Arboleda perdida* supo encontrar una definición exacta y poética de la voz de Prados, al decir que es como «una tormenta oscura, un rayo subterráneo que combatiera siempre por esgrimirse al aire, un sentimiento concentrado, comprimido por insufribles torturas» (p. 232). Paradójica descripción de un poeta que parecía estar en sencilla comunicación con el mundo, abierto y claro como una granada, y que, no obstante, hay que definirlo por sus paisajes interiores, por sus tormentas, por sus angustias, por su alma que medita sobre su destino personal, al mismo tiempo que padece por todos los humanos; en resumen, un anuncio de lo que sería la poesía existencial y la llamada poesía social de la posguerra.

### 3

Como apéndice a los dos grupos anteriores de poetas bien conocidos, que fueron, en su tiempo, colaboradores de la sin par revista que comentamos, aparecen otros nombres de escritores o poetas, continuadores irregulares de su vocación literaria o que al menos la siguieron por distinto derrotero del inicial. Entre éstos tenemos dos hombres: José María Souvirón y Mediano Flores, y dos mujeres: Concha Méndez y Rosa Chacel.

José María Souvirón, poeta, novelista, ensayista, pertenecía, por su edad, a la generación de 1927, y de hecho comenzó su trayectoria literaria junto a alguno de los reconocidos componentes de ella, pues colaboró con Altolaguirre en la creación de la revista *Litoral*; pero también colaboró en *Cruz y Raya* con una nota y traducción del poeta Keats, y fundó él mismo la revista *Ambos*. Hasta 1935 había publicado varios libros de poesía y algún ensayo, como el de *La nueva poesía española*. En el poema «El luchador», con que colabora en el número 3 de *Caballo verde*, se muestra Souvirón como un poeta de contenido y sereno equilibrio clasicista, en una composición de endecasílabos blancos, donde hay una mezcla equilibrada de intimismo y juego, no exenta de cierta ternura, como se advierte en esta estrofa:

No es el sismógrafo, ridículo y pedante  
quien sabe lo que dicen los temblores.  
Quien conoce a la tierra, es esa madre  
que mece al niño y se persuade, blanca,  
de que es el mar meciendo a los navíos.

Eugenio Mediano Flores, poeta y crítico, que en su juventud perteneció al teatro ambulante de «La Barraca» de García Lorca, colabora

en el número 4 de *Caballo verde* con un poema titulado «Pero mueren las almas», que puede situarse dentro de la corriente neorromántica, considerada, en sus orígenes, como el mismo autor dijo, como «un movimiento rebelde y purificador». Este poema está dispuesto simétricamente en dos partes de cinco estrofillas cada una, donde alternan los endecasílabos con los heptasílabos y los alejandrinos, separadas por un verso que actúa como gozne central, sobre el que gira la idea primordial de la composición:

Porque las almas mueren

En la primera parte se expone lo que no es, y, en la segunda, lo que es el alma, a juicio del poeta. En esta segunda parte vemos, sintetizada, en forma de paradoja, en relación con la idea tradicional el sentido del poema:

El alma  
es la verdad que muere en el cuerpo,  
es la luz que se acaba al morirse los ojos,  
es del eterno yacer el fin primero.

En resumen, un poema frío que muy poco aporta a la alta tensión dramática y humana del conjunto de la revista.

Concha Méndez, cuyo nombre ha pasado a la historia de la poesía y de su quehacer manual, junto a su marido Manuel Altolaguirre, tanto por ser la ayuda indispensable en la imprenta como en la fundación de *Héroes*, de *Caballo verde* y de la edición y publicación de una *Antología dedicada a la poesía hispanoamericana* en fascículos, es ella misma una delicada e intuitiva poeta. Ya, desde 1926, había empezado a publicar libros de versos: *Surtidor*, *Canciones de mar y de tierra*, editado en Buenos Aires en 1931, etc. Cano Ballesta señala que Concha Méndez con V. Alexandre en España y Ernestina de Champourcin en América «se apartan de técnicas conocidas», y añade: «El sentimiento, la vivencia personal, van al poema de modo directo» (ídem, p. 77). Precisamente la composición «Yo sé...» con que colabora en el número 3 de *Caballo verde* es una curiosa y significativa confirmación de este acerto, curiosa por lo concreta que es el reconocer, desde dentro mismo del poema, lo anacrónico de su temática personalista, pues, como dice:

Yo sé que a nadie importa  
el que tenga una vida salida de mi vida.

Da por supuesto que los temas íntimos, sentimentales, humanos, demasiado humanos, no están de moda en la poesía de su momento, ya que

y en todo caso hay tanto de que hablar tantas veces,  
por ejemplo, del sol, por ejemplo, del sueño,

.....

o del hambre que este hombre mastica junto al polvo,  
aunque sé que todo esto es algo que hoy se canta  
y al cantarlo se ondea la bandera del día.

Como se ve, testimonio directo de lo que era la poesía comprometida, de preocupaciones colectivas, a la cual sin oponerse reclama un lugar para la suya, íntima, personal y universal a la vez; poesía que brota en versos recónditos movidos por sentimientos intransferibles, como ese ser que pide la vida

con piecitos suyos que pisan ya y se mueven  
al aire que les llama.

Rosa Chacel, la conocida poeta y novelista, inquieta y viajera, depuradora de la lengua, publicó en 1936 un libro de poemas titulado *A la orilla de un pozo*, al que pertenece el soneto que incluyó en el número 4 de *Caballo verde*. Dentro de un estilo recamado, casi modernista, en la evocación exótica de regiones y princesas orientales:

y allí, la casta Esther, la misteriosa  
Cleopatra y otras cien reinas extrañas.

Pero se adivina, en la sortija de los catorce endecasílabos, las metáforas, las imágenes y las sinestesias que le acercan a la intelectualización de la poesía intacta de la pureza objetiva. He aquí algunas muestras del primer terceto:

Allí, en el cáliz de la noche umbría,  
sus perlas vierte el rui señor oscuro.  
Allí seste a el fiel león del día.

Como dice Cano Ballesta, contagiado por las imágenes, en este poema «no se busca directamente la realidad, sino el reflejo de la misma en el cristal de las aguas» (ídem, p. 69).

Como colofón de este grupo de escritores y poetas más conocidos, debemos añadir los nombres de otros poetas desconocidos para nosotros. Nada hemos podido averiguar de A. Aragón, que firma un breve poema en el número 2 de *Caballo verde* y que lleva por título «Fin de elegía». Correspondiendo a este tema, el poeta hace un juego imaginado entre el amor y la muerte, donde aparece el viento tanto como un impulso erótico o como el mensajero fatal:

el viento sólo dentro de mis venas,  
por dentro de tu falda sólo el viento;

pero al final este viento —impulso de la vida— también muere, y todo termina, ya que

el viento ha muerto a mis espaldas.

Tanto por su libertad expresiva como por sus imágenes corresponde este poema al temple lírico de la escuela neorromántica con cierto sentimentalismo contenido garcilasista.

Tampoco sabemos de Cayetano Aparicio más que lo que dice la nota del número 3 de la revista: «En este número publicamos un fragmento de "El cantar de la luna", poema de cinco mil versos, escrito a los quince años de edad por su autor.» El tal fragmento está formado por una serie de versos alejandrinos, hexadecasílabos y de más sílabas, rimados entre sí, monótonamente, en asonante, todavía balbucientes e infantiles, donde, no obstante, se pueden encontrar algunos esbozos de imágenes de tipo lúdico o vanguardista que denotan ciertamente un precoz talento creador. Véase, por ejemplo:

Allá arriba, la luna salía en bicicleta,  
navegando sin tregua en la nieve de sus velas,  
perseguiánle en galope cuatro tormentas;  
en un potro verde, con las orejas negras.

#### 4

El grupo de poetas hispanoamericanos que colaboran en *Caballo verde para la poesía* se encuentra dentro de las direcciones del nuevo lenguaje poético preconizado por Pablo Neruda, amigo de casi todos ellos. Naturalmente encontraremos en sus poemas toda una serie de matices o divergencias que van desde las formas expresivas más surrealistas a la de la poesía más directa y comprometida, pero unidos por el común denominador de ese barroquismo neorromántico difícilmente controlado por la disciplina creativa, a lo que es tan propensa la poesía hispánica ultramarina.

Ricardo E. Molinari, poeta argentino, formado en el ultraísmo, es autor hasta el momento de *El imaginero* (1927), que, a pesar de su metafóricismo contenido dentro de una tradición formalista, se arraiga, sinceramente, en la tierra. Algo de esto se nota en el poema con el que colabora en el número 1 de la revista titulado «Nao d'amores», aunque su estructura es libre. Una especie de fatalismo impregna el tema amoroso del poema:

Nadie podrá arrancarte de mí, sombra de sueño,  
porque tengo pegada en el pecho  
toda tu noche de pasión horrible.

Raúl González Tuñón, aunque nacido en Buenos Aires, casi podría considerarse español por los años que vivió en España, amigo de Neruda y de Miguel Hernández, quien le dedicó un soneto. Según Lechner, se le puede considerar como «un artista adherido al arte social», como lo prueba su poema dedicado a la revolución de Asturias, titulado «La rosa blindada», que dio a conocer en el Ateneo de Madrid en 1935. A este tipo de poesía hace alusión directa el poema de Miguel Hernández, como se percibe en esos rotundos tercetos:

Enarbolado están como el martillo,  
enarbolado truenas y protestas,  
enarbolado te alzas a diario,  
y a los obreros de metal sencillo  
invitas a estampar en turbias testas  
relámpago de fuego sanguinario.

Pero también el poema con que colabora González Tuñón en el primer número de *Caballo verde*, titulado «Poema caminando», está dentro de esta misma línea social y compuesto en verso libre irregular por el sistema de la enumeración caótica, que, según apunta Lechner, «parece directamente inspirada en *Residencia en la tierra*, aunque ello no es necesario. En esta enumeración se observa el asíndeton:

Se han visto luces, puentes, gaviotas y barcazas,

o la separación de los nombres mediante copulativas (polisíndeton):

Hay pescados y máquinas y ferias y asesinos,

dentro de un crescendo de violenta protesta, que pasa de la oración al grito ante la injusticia, y pone tan cerca la abundancia y la miseria; la violencia y la muerte:

Se han visto marchas de hambre sobre flamantes villas  
y de burgueses muertos vientres agujereados  
y de filas de mineros fusilados  
y judías violadas y suicidios y ahorcados.

Sin embargo, el poeta, al final, no desespera, porque tiene fe en los revolucionarios y en los poetas:

Hay la revuelta próxima que estallará de pronto  
como la luz tan súbita que inventa una ventana.

Por ello todavía

Hay posibilidades para la poesía.  
Hay mañana.

Luis Enrique Delano, escritor chileno, situado dentro del grupo de narradores irracionalistas del imaginismo subconsciente, colabora en el segundo número de *Caballo verde* con una oda dedicada al grande y extraño poeta francés, nacido en Montevideo, el malogrado conde de Lautrémont. En el largo poema, dividido en tres partes, procura adecuarse al mundo de los *Cantos de Maldoror*. La primera contiene una invitación a buscar el camino de la vida y de los sueños, por donde anduvo errante el poeta:

Venid ahora a contemplar el Sena  
 en donde vuestra luz está dormida  
 bajo orines y voz de cargadores,  
 en aguas turbias libres de habitantes.

En la segunda, el poeta invita a un aquelarre siniestro para escapar de la angustia alucinante de la mente, donde no hay más alternativa que

O moríos o vivid o huid.  
 El aire, el viento negro, los astros, las escobas  
 o las sendas de cifras pestilentes y duras  
 en donde los gusanos solazados respiran.

Y, finalmente, a nivel escriturario del lenguaje, el poeta penetra en el laberinto del subconsciente, desembocando en el futuro que crearon *Los Cantos*: el surrealismo poético de

Maldoror, buendoror, buen amigo, mal hijo,  
 mal hombre, buen asceta de zapatos heridos,  
 buen calor, mala miel de hormigas matutinas,  
 mal viaje, buen abrazo, mal dolor, buen sonido.

He aquí, pues, un logrado poema construido en reconocimiento de los orígenes romántico-simbolistas como antecedentes del surrealismo imaginativo de la poesía que desembocaría en *Residencia en la tierra* y en sus seguidores americanos y españoles.

Feliz Pita Rodríguez, poeta cubano, contemporáneo de la generación del 27 y que, según J. Lechner, es otro de los que «habían pasado por el surrealismo europeo e hispanoamericano», como lo confirma ese «Poema» con que colabora en el número 3 de *Caballo verde*, a juzgar por su temática, diluida en imágenes realistas, también posee un tono de protesta o denuncia, ya que parece cantar el afanoso vibrar del trabajo en una mina:

Un azadón de aire con color de limones traspasa los helechos  
 y los cauces calizos y el pueblo ciego del carbón,

donde un hombre ha desaparecido, acaso enterrado «ocho mundos de tierra más abajo». O acaso, ¿es el hombre que ha desaparecido de la tierra toda? El poeta pide, finalmente, para reconstruirlo, como si fuera un fósil:

Pero una tibia al menos, una falange, un diente. Con un diente nos basta  
para volver al aire con su muerte en las manos.

José González Carbalho pertenece a la generación de los poetas argentinos de la vanguardia, que se inició en los años veinte. Señala Anderson Imbert que «no dependían de las consignas ni del arte por el arte ni del arte como función social» y que «pasaron de la metáfora artificiosa que desdeñaba la realidad a la metáfora que penetraba en la realidad para humanizarla»<sup>48</sup>. Dentro de esta última técnica se encuentra el poema con que González colabora en el número 4 de *Caballo verde*, titulado «La muerte verdadera», que para el poeta «es una edad del hombre»; y la define en endecasílabos libres, plenos de un temblor emocionado casi paradisiaco y alexandrino:

Agua inicial en la primera lluvia  
del mundo, en el primer amanecer  
en que un hombre terreno abrió los ojos.  
Ella era entonces una rama verde.

Miguel Angel Gómez, también argentino, pertenece a un grupo posterior a los poetas vanguardistas. Según A. Imbert, buscaba el equilibrio tratando de comprender al hombre «lo que le condujo al viejo tema de la vida sentimental», incluso se acercó a la poesía de «entonación popular con su *Cancionero*»<sup>49</sup>. Sin embargo, aunque el poema «Costa mortal», con que colabora en el número 4 de *Caballo verde*, tiene una forma casi clásica, porque está formado por tres apartados con tres, cuatro y ocho tercetos endecasilábicos rimados en asonante, las imágenes que emplea para presentarnos el ambiente natural de las costas de su país están creadas a través de motivaciones muy personales que le hacen ver el «aire ya cieno» o «el hondo viento desangrado», o sentir un «aire de trigo y de caballos». Las imágenes se acumulan a veces en un mundo mágico surrealista, como en esta estrofa:

y los peces del llanto, en la nocturna  
sal, le taladran de mares el cuerpo  
ahora contenido en su llanura;

<sup>48</sup> Vide *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, t. II, p. 217.

<sup>49</sup> Idem, *op. cit.*, p. 225.

lo que salva un poco al poema que nos parece algo artificioso, y desde luego más hermético que popular, acaso porque se esforzaba por colocarse dentro de la estética preconizada por la revista.

Angel Cruchaga Santa María, chileno, amigo de Neruda, quien más tarde le prolongaría una Antología de sus versos, colabora con un bello poema titulado «Presencia del Sur» también en el número 4 de *Caballo verde*. Era, sin duda, el poeta hispanoamericano contemporáneo más conocido de los citados. Ya su libro de poemas *Las manos juntas*, en 1915, marca un nuevo rumbo a la poesía de Chile; pero además había publicado hasta la fecha que nos ocupa *La selva prometida* (1920), *Los mástiles de oro* (1923), *La ciudad invisible* (1929) y *Afán del corazón* (1933). Y este último título era revelador de la irrupción de la nueva poesía cordial y humanizada. En el poema publicado en la revista de su paisano se confirma lo que dijo un crítico de su poesía: «Describe insospechadas relaciones entre las cosas.» El desamparo de la vida, las ansias de amor, el secreto de la muerte son sus temas constantes. Efectivamente, la «Presencia del Sur» es la de esa muerte que estaba ya en sus antepasados hasta el momento actual, eterna:

Ahora te recuerdo como si me suavizara tu presencia,  
ahora que la lluvia del Sur agita su cabellera de espumas,  
ahora que el pie quiere hallar su molde de tierra definitiva.

Puede verse que en estos versos largos, casi versículos, domina el sentimiento por encima del afán creador de imágenes del subconsciente, pero no por ello el poema está falto de bellas y profundas adivinaciones universales, como en estos versos:

Muerte, yo te invoco a una gran marea,  
subiendo todas mis playas, situando todas mis islas,

mas no vemos una aportación, al menos en este poema, a la nueva poesía que proponía la dirección de la revista.

Después de este somero análisis del grupo de poetas hispanoamericanos podemos decir que, en su mayoría, los poemas por ellos publicados en la revista se inscriben en lo que hemos señalado más arriba, siguiendo a Barthes, como escritura de «clase», destinada al grupo de redactores de la propia revista, con la excepción de los poemas de Miguel Angel Gómez y de Angel Cruchaga, que aun dentro de una misma tónica no se pliegan a extraer imágenes del subconsciente, ni el hermetismo esencial o surrealista de los otros, con claros matices de protesta social. El que logra una expresión más plena y rotunda en esta última línea es el poema de González Tuñón. Y en otro sentido



reviste interés, como síntesis entre los antecedentes decimonónicos y la poesía del futuro, la «Oda a Lautrémont», de Luis Enrique Delano.

## 5

Colaboran también en esta revista dos escritores franceses: Robert Desnos y André Bernard Delons, amigos de Neruda. Del primero sabemos que estuvo en España en 1934 y que pertenecía a la tendencia del surrealismo poético, según Lechner. Efectivamente, el poema con que colabora en el número 1 de *Caballo verde* y que lleva por título «Quel fouillis!», o sea, «¡Qué confusión!» (más literalmente, «¡Qué follón!», como se dice en Canarias), está formado por una serie de elementos heterogéneos, ordenados o desordenados, y caóticamente revueltos por la tempestad:

Elle entrechoque les arbres.  
Elle mêle les odeurs.  
Poussière-terre-champignons,  
parfums de fleurs et de viande porrie.

Aparecen también en el poema imágenes perfectamente naturalistas; así, cuando vemos llegar a «La femme» «crottée et mouillée», o cuando vemos aparecer «l'arc en ciel / comme une tige», todo dentro de un mundo impresionista no necesariamente sobrerreal.

El poema con que colabora André Bernard Delons, en el número 3 de *Caballo verde*, lleva por título «Une ville dort dans ma poitrine...» y corresponde a un tipo de poesía existencial surrealista no lejana de los poemas de *Residencia en la tierra*. Toda una gran ciudad está enterrada en el propio sueño del poeta, una «ville morte»:

Tant d'amour dans les lumières des rues,  
tant de haines crépitantes au matin et de volontés  
qui hurlent, et d'eau qui passent sous le ciel aboli!

Por eso el poeta siente como un peso gigantesco todos los males, todo lo muerto y lo visto, lo injusto, los clamores, etc., pero:

Seuls ses douleurs dans ma poitrine  
tournaient toujours, tornent encore...

Todo lo cual nos recuerda una poesía más próxima a nosotros, más humana como la de *Poeta en Nueva York*, de Lorca. Hay aquí un canto personal reconstruido en visión del sentimiento, que abarca también la problemática social, lo colectivo.

También colabora, finalmente, en el número 2 de la revista el poeta y escritor alemán Hans Gebser, hispanista, que entre 1934-1935 había publicado *Gedichte* (*Poemas*) y que con Roy Hewin Winstone había traducido al alemán a los poetas españoles de *Litoral*, según noticia aparecida en el mismo número de *Caballo verde*. El poema que aquí publica, titulado «La rosa», aparece traducido al castellano por Luis Cernuda, en colaboración con el propio autor, y está formado por cuatro estrofas de endecasílabos blancos. Vemos en él esa tristeza, esa gratuidad cernudiana de la poesía, que intenta afianzarse en las cosas del mundo a través de la amada:

Un resplandor en sombra de tus manos  
va sobre cada objeto y cada cosa,

creando, paralelamente, un entorno impalpable con la luz, ese «espacio que es tiempo exterior», según dice Novalis<sup>50</sup>:

La luz, poniendo paz entre las cosas,  
lentamente atraviesa las persianas.

Todo el poema, pues, aparece inmerso en esa dulce melancolía luminosa, de un atardecer romántico, que ahora vuelve a retornar a la vida con las nuevas imágenes del mundo exacto de las cosas.

#### CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA POESÍA DE «CABALLO VERDE»

Los resultados obtenidos del análisis de la temática y estructura de los poemas publicados en los cuatro números de *Caballo verde* nos demuestran que la revista no alcanzó, sino en parte, los propósitos y directrices que se marcaban en el primer manifiesto de Neruda. Nos parece que la tónica poética del núcleo generador de la revista es una resultante del espíritu de transición y de renovación que se manifiesta tanto en Neruda como en los poetas españoles más granados: Lorca, Alberti o Aleixandre, a los que venían a añadirse, con ímpetus nuevos, los poetas Miguel Hernández, Prados o Serrano Plaja, espíritu en que confluyeron tres tendencias predominantes: *a*) los postulados de la poesía pura, de la lógica creadora (Guillén); *b*) los de la poesía surrealista formada por las corrientes extranjeras y basada en el lenguaje caótico y automático y lo español pasional humano (Lorca, Aleixandre y la mayoría de los poetas hispanoamericanos); *c*) los basados principalmente en los temas de la protesta social, llamada poesía del compromiso (Alberti, Prados, Serrano Plaja, etc.), a los que hay

<sup>50</sup> Traducido por H. Gebser para la revista *Cruz y Raya*, junio 1936.

que añadir otros matices dentro de estas grandes tendencias poéticas del momento, por ejemplo, el aportar al surrealismo una tensión artística y espiritual como la de Cernuda, o dentro de la tendencia humanista, la personal y emocionada tendencia «pregarcilasista» de Leopoldo Panero o Concha Méndez, o la sentimental y neorromántica de Mediano Flores o el americano Ricardo R. Molinari, a lo que hay que agregar tendencias todavía de la poesía lúdica, en el surrealismo, representadas por el poema de Moreno Villa. Por ello es lógico que le parezca a J. Lechner, en su prólogo a la edición facsímil alemana, que «es difícil mantener que la revista fuera la propugnadora de un solo tipo de poesía». «Antes al contrario —añade—, y no obstante la impresión que tiene uno de que los textos de tipo surrealista constituyen quizá una exigua mayoría, es más bien un prisma en el que convergen por última vez los rayos de un panorama poético de un período que pronto iba a tocar a su fin.»

Le extraña, no obstante, a Lechner que «su aparición provocara tanta inquietud en ciertos sectores de la poesía española...». Atribuye esto a que «las repercusiones que tuvo se debieran a una lectura rápida y superficial del texto y a precipitadas reacciones después. Si no resulta cosa increíble que unos puntos de partida que podían considerarse establecidos ya hacía tiempo en la poesía europea, desde Laforgue, Eliot, Pound y Brecht..., utilización de todos los materiales disponibles para el discurso poético, causaron tanto pánico en ciertos círculos». Aparte de que ya Cano Ballesta ha explicado con bastante claridad en su libro tantas veces citado, las motivaciones y reacciones provocadas no sólo por esta revista, sino por otras anteriores, y otras manifestaciones de carácter cultural, podríamos señalar como suficientes motivos: 1) el manifiesto de Neruda con toda su fuerza emotiva y hasta violenta tan contrario a las tendencias dominantes en la poesía del momento; 2) la corriente del surrealismo que es la predominante en la revista, y no tan exigua, que traía una expresión caótica y la introducción de elementos irracionales, no aceptados por la mayoría, y 3) el fuerte arraigo e influencia de la poesía selecta y esteticista de la generación del 27, junto al liderazgo de Juan Ramón Jiménez, tenido como el poeta por antonomasia, aun por aquellos que habían iniciado un cambio hacia formas más impuras de la belleza, que seguía siendo el objetivo de casi todos. Reléanse poemas como «Los oficios» de Serrano Plaja, o los de «El terror y el confidente», de Alberti, o el «Poema caminando», de González Tuñón, y podría explicarse la alarma de los que se mantenían adheridos a los ideales de una poesía esencial, sin temática humana y menos social, de lenguaje escogido, y de una construcción del poema estructuralmente perfecto.

Por otro lado, traía también *Caballo verde* un cambio de perspectiva en relación con el objetivo mismo del poema. Si hasta allí se

había ido de los objetos al mundo y al hombre, ahora por lo contrario se va desde la angustia, desde los sueños del hombre a la realidad del mundo. En ellos no estaba sólo la rehumanización de la poesía en sí misma, sino, como indica el mismo crítico holandés: «Se prevenía contra el peligro de la alienación del hombre moderno perdido en un mundo tecnológicamente refinado, pero ya casi autónomo, peligro que por las mismas fechas señaló Charlot en algunas de sus secuencias de su película *Tiempos modernos*.» Es también el mismo clima de protesta que señala L. F. Vivanco en García Lorca a propósito de su libro *Poeta en Nueva York*, donde «el arte y la poesía siguen luchando por un hombre más humano dentro de la sociedad industrial y materialista, monstruosa y deshumanizada» (ídem, p. 63). A todo eso —añadimos— con un lenguaje más independiente, unas formas más libres y espontáneas. Justamente ésta vendría a ser la característica central de la «escritura de grupo» que creó la revista, formulada por Lechner sólo en su aspecto más formal como conclusión: «Si hubiera de señalar —dice— un rasgo característico de la revista, se habría de identificar la influencia de las imágenes no relacionadas lógicamente —enumeración caótica— procedente del mundo onírico de *Residencia en la tierra*.» Y luego añade: «El lenguaje sin ser decididamente «cultista» lo es bastante, y no predomina, como en *Octubre*, el verso libre.» (Creo que en esto están a la par el verso libre y el tradicional o clásico, que precisamente coinciden en dos poderosas influencias que miraban hacia el futuro, comunes en un aspecto y contradictorias en otro: la corriente intimista y personal casi siempre expresada en formas clásicas y el neorromanticismo iconoclasta y efusivo de formas abiertas y libres.)

Todo ello nos lleva a concluir que el carácter de esta revista, en lo que tiene de ecléctica, aparece resumido en las palabras liminares de Neruda: «Sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada.» *Caballo verde* interesa por lo que tiene de testimonio de aquel momento histórico y poético, cuyas líneas hemos trazado en nuestra introducción. Incluso ideológicamente no se define por una tendencia política concreta, aunque predomine un tono avanzado en lo social, representado por las colaboraciones, tampoco demasiado extremistas, de González Tuñón o Alberti. Existen también colaboraciones de algunos poetas de tendencias políticas conservadoras, como Souvirón o Panero.

*Caballo verde*, pues, surge en el momento justo del choque entre las dos corrientes poéticas predominantes ya apuntadas; por eso resulta, en su conjunto, una revista conflictiva, combativa en sus propósitos, manifiestos o poemas, pero formalmente equilibrada y selecta o hermética en muchas de sus colaboraciones. Esta situación nos lleva a poderla definir como una posición de «balanceo» entre unas tenden-

cias y otras, ya de contenido, ya de formas, acaso en el sentido que apunta Albert Camus en *L'homme revolte*, que «ha oscilado constantemente entre estos dos extremos: la literatura y la voluntad de potencia, lo irracional y lo racional...», cuyo caso típico sería, como indica Cano Ballesta, el de Emilio Prados (idem, p. 195).

En resumen, una revista que representa la culminación y la crisis de una época, la clausura de la poesía de la palabra selecta y exacta, hacia una transformación volcada en la intimidad humana y el pensamiento religioso, y el comienzo de otra, de tendencia antiformal y de lenguaje automático y libre, comprometida —a veces— con la problemática del hombre en su aspecto social y político: ambas tendencias tendrán su plena vigencia durante y después de la guerra civil española. Por ahora un baño de sangre iba a anegar tantas esperanzas, tantos cantos, tantas vidas, pero nunca a ahogar la palabra del poeta, que se va a manifestar primero en plegaria angustiada e imprecatoria a Dios y luego en protesta cósmica y airada por la injusticia entre los hombres<sup>51</sup>.

SEBASTIÁN DE LA NUEZ  
Universidad de La Laguna  
(España)

---

<sup>51</sup> En líneas generales coincidimos con el planteamiento e ideas expuestas en el artículo «Caballo Verde para la Poesía», de B. Cantarellas y E. Gené, del I.N.B. Ramón Llull de Palma de Mallorca, publicado en *Papeles de Som Armadans*, en julio de 1977, cuando ya teníamos entregado nuestro trabajo para su publicación.