

ta. Poesía sencilla, discreta, llena de sutiles resonancias, de sugerencias de misterio, a pesar de tratarse de una poesía de realidades concretas, de una concreta realidad: la vida del poeta, por la que confluyen las circunstancias de los acontecimientos de la humana y actual existencia.

La poesía es para Emilio Prados el instrumento necesario para expresar su conocimiento del mundo, para interrogarle y para interrogarse a sí mismo. Poesía llena de lirismo, de finura, de suavidades, de matices, como si transcurriera en el límite de la palabra y el silencio. Se advierte a través de ella que la aspiración de Emilio Prados era la del silencio. A ello tienden sus versos; y dado que irremisiblemente ha de usar en ellos de las palabras, procura servirse de ellas en la manera más discreta posible, como si fueran leves hojas del árbol que el viento balancea un instante. Pero siempre es un hombre lo que hay detrás de esas leves palabras; un hombre preocupado por su existencia y la de los demás; pero un hombre discreto, sencillo y doliente, que no hace de su tragedia y de su testimonio un uso desmesurado, sino que la expresa como la sentida y convencida conformidad del radical dolor de la vida, del dolor que cada persona ha de aceptar para sí, aunque haya de procurar alejarlo de los demás.

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA

Palma de Mallorca.

HOWARD NEMEROV (ed.), *Contemporary American Poetry*, Washington, D. C., Voice of America Forum Lectures, 1964; 311 pp.

La publicación de diecinueve conferencias radiodifundidas por la Voz de América, que estuvieron a cargo de sendos poetas norteamericanos representativos, tiene el mérito de presentar, a los interesados en conocer las más recientes direcciones de la poesía contemporánea en los Estados Unidos, un enfoque original y más directo que el que, por lo común, ofrecen el ensayo literario o la conferencia académica.

El coordinador, Howard Nemerov, propuso a los conferenciantes cuatro preguntas generales:

1. "¿Considera usted que su obra haya cambiado esencialmente en cuanto a carácter o estilo desde sus principios?"

2. "¿Le preocupa a usted en la poesía el que el mundo haya cambiado durante el presente siglo? ¿Le parece a usted que su obra avizore la aparición de una nueva naturaleza humana para bien o para mal, o considera más bien los muchos y evidentes cambios como esencialmente tecnológicos?"

3. "¿Hay, ha habido, hubo alguna vez, 'revolución' en poesía, o se trata sólo de unos cuantos trucos técnicos sin importancia?"

4. "¿Cuál es la función propia de la crítica? ¿Existe algún género de ella que usted admire (que sea capaz de aceptar)?"

Las respuestas a estos cuatro puntos giran casi siempre en torno a un tema principal: cómo ve el poeta la realidad y qué tiene que decir sobre ella. Pero dado que las preguntas no constituían una pauta estricta para el desarrollo de las conferencias, muchos escritores prefirieron abordar temas fuera de programa, lo cual dio por resultado una amplia variedad de tópicos, que es pertinente agrupar de la siguiente manera:

1. *La historia y el clima de la poesía norteamericana en el presente siglo.*

Conrad Aiken, Richard Wilbur y Howard Nemerov, tres de los conferenciantes mejor informados, coinciden en señalar la aparición de la poesía norteamericana moderna al finalizar el segundo decenio del presente siglo. Fue entonces cuando los jóvenes escritores descubrieron que la herencia de Melville, Twain, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Poe, Whitman, Dickinson y James constituía una realidad literaria digna de tomarse en cuenta, y cuando una pléyade de grandes maestros tomaron a su cargo el "aggiornamento" de la poesía norteamericana, estancada a principios de siglo en el formalismo trivial, la retórica muerta y la blandura de los temas. La revolución, iniciada hacia 1920, se hizo sin orden ni concierto, pero se pueden distinguir en ella, según Wilbur, contribuciones valiosas: Edward Arlington Robinson y Robert Frost dieron nueva vida a la métrica por medio del lenguaje coloquial; Carl Sandburg introdujo en la poesía el *slang* y los escenarios urbanos e industriales; T. S. Eliot y Ezra Pound cooperaron a la renovación, asimilando

las técnicas de las literaturas extranjeras e infundiendo el respeto por la tradición y el gusto por lo sofisticado. Sin embargo, vistas en su perspectiva histórica, no todas las novedades son aceptables. La revolución introdujo modas peligrosas, puntos muertos, que es preciso evitar cuando su práctica indiscriminada mutila el instrumento poético y lleva a la extravagancia o al primitivismo. Tales serían el poema tipográfico de Cummings, el abuso del verso libre que conduce al caos formal, la pobreza de ideas en que se traduce el eco de los "imaginistas" (*No Thoughts but in Things*), el abandono de la lógica progresiva, y la monotonía y esterilidad provenientes del descuido de amplias áreas de experiencia. En su excesiva preocupación por las innovaciones formales, muchos poetas corren el riesgo de hacer de su arte una mera tecnología, en alerta siempre para reproducir las últimas novedades, como si los logros del pasado fueran letra muerta.

A este propósito, Marianne Moore, reconocida en la actualidad como la "máxima maestra de la rima ligera", llama la atención, mediante una serie de ejemplos tomados de poetas antiguos y modernos, sobre el hecho de que las fuentes que hacen brotar la poesía son siempre las mismas —"emoción irreprimible, gozo, pena, desesperación, triunfo"—, y sobre la permanencia de las cualidades que determinan al poeta: "curiosidad interminable, observación, búsqueda y enorme gusto por el oficio".

Lo mismo esta poetisa, considerada por algunos como "de la vieja ola", que otros poetas más jóvenes, repudian lo que se ha dado en llamar "lenguaje americano"; es decir, una lengua fundamentalmente distinta del inglés, y que debería ser objeto de cultivo por parte de los escritores estadounidenses.

A pesar de los excesos que las innovaciones y el afán de novelaría han causado en el arte poético durante lo que va del presente siglo, un buen número de conferenciantes —Barbara Howes es un caso típico— coinciden en considerar que actualmente el clima es propicio para la poesía en los Estados Unidos. Un factor importante para ello ha sido la creciente popularidad de los recitales o lecturas poéticas en todo el país, seguidos de preguntas al declamador por parte de los oyentes. Con público exiguo o numeroso, tales actos permiten a la mayoría de los poetas subir al escenario varias veces al año, y establecer contacto con una comunidad que manifiesta, si no mucha competencia para juzgar sus producciones, cuando menos curiosidad

e interés en las mismas. Pese a los peligros que la democratización entraña para el artista que no sepa defenderse del mal gusto popular, o que se convierta en cantor de virtudes oficiales o convencionales, este contacto humano es sin duda provechoso. Libra al poeta del aislamiento, la extravagancia y la esterilidad, y en el caso de un país tan aparentemente homogéneo como los Estados Unidos, pero en realidad tan variado y complejo, le hace sentir la responsabilidad de la "carga imaginativa" que le toca descubrir e interpretar.

Este panorama optimista del clima poético en los Estados Unidos se halla desmentido por dos conferenciantes: Jack Gilbert y Gregory Corso. El primero hace una clara distinción entre los cincuenta años de "la edad de oro" de la poesía norteamericana (representada a partir de 1914 por T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Robert Frost y Hart Crane, rodeados de una multitud de excelentes poetas menores) y la nueva época, que —muertos ya casi todos los grandes maestros— amenaza, a partir de 1965, con ser mucho más modesta. Según Gilbert, la mayoría de los escritores actuales tratan de producir poemas "adecuados", mas no importantes. Las obras maestras son consideradas como cosa del pasado. Un "alto nivel de mediocridad" parece ser la meta de los numerosos cultivadores del género. Esto es especialmente cierto en el caso del "Establishment", o sea la poesía académica, así llamada no sólo porque la mayoría de sus adeptos —poetas o críticos— enseñan en las universidades, sino porque su máxima preocupación la constituyen cuestiones tradicionales, más bien inútiles, de corrección o impropiedad, en vez de la búsqueda de verdaderos valores en la forma o en el contenido. Estos poetas son conservadores, o a lo más aspiran a una modificación limitada del *statu quo*. Tienen poca experiencia del mundo, son eruditos, y publican copiosamente en los "literary quarterlies", recibiendo por ello, en forma periódica y casi matemática, premios y distinciones. Su poesía tiende a ser correcta, cortés y libre de defectos en cuanto al estilo, pero se resiente de insuficiencia temática. De ahí que, salvo honrosas excepciones, no alcance aquellas honduras de pensamiento, de sublimidad o de emoción perturbadora que caracterizan al verdadero arte.

Quizá Gilbert se extralimita al juzgar que es el tipo de experiencias vividas lo que determina la calidad artística. Podría objetársele que, en resumidas cuentas, no son las vivencias personales del poeta las que importan, sino su capacidad de inter-

pretar en la poesía la experiencia humana. Pero parece que le asiste razón al condenar "la gran cantidad de charla insulsa" que están produciendo los nuevos "ingenios universitarios". Piensa Gilbert que es importante atacar al "Establishment" porque, en su mediocridad, ya ha establecido un control de los poderes que condicionan a la poesía: el dinero, las publicaciones, las antologías, las distinciones, las becas, etcétera.

La otra vertiente de la poesía contemporánea en los Estados Unidos la constituye el "American Underground". Sus representantes son, muchas veces, prófugos de las letras. Viven una existencia bohemia, escriben para revistas efímeras, y nadie piensa en concederles premios. La publicación que mejor los representa es la antología "vanguardista" de Donald Allen, *The New American Poetry, 1945-1960*. Según Gilbert, los poetas incluidos en esta antología pueden dividirse en tres grupos:

a) *The Beat*, que se desarrolló en torno a la figura de Allen Ginsberg en 1954, en la época del "Renacimiento" de San Francisco, y se disolvió hacia 1957. Sus poetas más representativos fueron el propio Ginsberg y Gregory Corso, quien, dicho sea de paso, al hablar en su conferencia de las oportunidades de que disfruta el poeta en la sociedad norteamericana actual —movida, cree él, sólo por el dinero—, emplea un tono francamente pesimista. La teoría de Ginsberg es que "el arte falsifica la comunicación y que debemos simple y directamente decir lo que pensamos. Si la cosa es sentida con suficiente verdad y fuerza, debe dar por resultado un poema". Esta "falacia órfica" está desacreditada, excepto entre poetas ingenuos o muy jóvenes.

b) *The Black Mountain*, que toma su nombre del Black Mountain College, en Carolina del Norte. Su mentor y teórico principal es Charles Olson, que lanzó las bases del movimiento en su ensayo *Projective Verse*. Se hallan antecedentes de esta escuela hacia 1940, con los *Pisan Cantos* de Ezra Pound, el *Paterson* de William Carlos Williams, y, en otras artes, con la *Sinfonía en Tres Movimientos* de Stravinsky, y la música de John Cage y de Pierre Boulez. Los mejores poetas proyectistas son Robert Creeley y Robert Duncan, y su mayor preocupación son los aspectos técnicos de la teoría poética, o sea la concepción del poema como un área de energía, la insistencia en formas "abiertas", en lugar de las formas tradicionales fijas, y la búsqueda de un contenido objetivo más que subjetivo.

c) Finalmente, el *Grupo de Nueva York*, está constituido por una generación más joven, que cuenta con muy pocos años de desarrollo artístico. Se deriva del grupo del *Black Mountain*, pero incorpora a su estética elementos del *Beat*. Sus figuras principales son *Denise Levertov*, *Le Roi Jones* y *Frank O'Hara*. Sus limitaciones son la frivolidad y el deseo de escandalizar o de lograr efectos chuscos. Sus poetas, excepto *Levertov*, se contentan con aproximaciones de poemas, y tratan con descuido asuntos serios. Su posición viene a ser, así, el polo opuesto a la de los académicos, que se esmeran por presentar trivialidades con la mayor perfección posible. A juzgar por lo que dice *Gilbert*, los poetas de Nueva York han heredado varios de los defectos de *Walt Whitman*: incultura, ingenuidad, crudeza, extravagancia.

En las condiciones descritas, la poesía norteamericana en el momento actual se enfrenta a la necesidad de superarse, ya en el contenido ya en la forma, si quiere conservar la valiosa herencia de los últimos cincuenta años. El poeta goza de una gran libertad, pero corre también el riesgo de pasar desapercibido, porque el mundo, a su vez, se ha libertado de la poesía. Esta es la doble herencia que ha dejado la revolución de los años veinte.

2. ¿Qué es la poesía?

Este tema constituye el aspecto más ampliamente tratado en el volumen que vengo reseñando, al grado de que puede decirse que el contenido de las diecinueve conferencias podría organizarse para constituir un pequeño tratado de teoría poética o de filosofía de la poesía.

Aunque con distintas fórmulas, la mayoría de los poetas están acordes en rechazar la poesía como mero ejercicio retórico o libresco y en considerarla como un arte supremo, que resulta de la confrontación total del ser del poeta con el mundo real. Por ello es pertinente hablar en poesía de un estado de afinamiento consciente, que se traduce en una manera original de *ver* y de *decir*. El poeta hace luz en un caos, lo organiza y mezcla y elabora en un todo congruente y distinto de la realidad las experiencias que ésta le ofrece. La génesis de un poema es un proceso fascinante y misterioso. De ahí que varios poetas, como *Richard Eberhart*, *Barbara Howes*, *James Dickey* y *William Jay Smith* hayan tratado de rastrearlo mediante datos y ejemplos

concretos. Sin embargo, el acto creador se resiste al análisis, porque en última instancia los factores que lo determinan son intangibles. Algunos poetas dan mucho crédito a la inspiración, la cual, como dice Eberhart, es un movimiento extraordinario del espíritu en que la memoria debe estar operando, y en que la mente aprehende un orden que supera a lo común. Otros, como J. V. Cunningham y Reed Whittemore, se inclinan a rechazar la noción del poeta como inspirado o visionario, y hacen hincapié en que el poema es el resultado del trabajo deliberado de la mente.

Vale notar que estos últimos tienden al epigrama, a la auto-crítica y a la sátira heroico-burlesca. Cunningham es un maestro del poema declarativo, conciso y breve: "un buen poema es la declaración definitiva en metro de algo que vale la pena decir", afirma; pero él mismo reconoce que existen otros tipos de poesía: el poema memento, el poema ficción, el desahogo lírico.

El problema para un escritor como Cunningham es que la brevedad de sus poemas le impide construir un mundo propio, como el de Spenser en *The Fairie Queen*. Hay dos maneras de aliviar este inconveniente: colocar los poemas en un contexto de prosa que realce su contenido, como hizo Dante en *La Vita Nuova*; o establecer una secuencia poética, que implique una estructura narrativa o de otra índole. Éste es el proceso que siguió Tennyson en *In Memoriam*, y el que ensaya Cunningham en su poema *To What Strangers? What Welcome?*

Los problemas de lugar y de tiempo son intrínsecos y extrínsecos al poema. Richard Eberhart cree que de ordinario la voz del poeta es válida sólo durante uno o dos decenios, pero que hay poemas que perduran, porque contienen "una realidad más allá de sí mismos", es decir, porque poseen significación universal. El poema, piensa Barbara Howes, es por su mismo ritmo "una medida en el tiempo", pero debe también incorporar en cierto modo, el paso del tiempo, ya que su contenido implica un desplazamiento temporal de una experiencia a otra, de una disposición de ánimo a un conflicto, o de éste a su resolución.

El problema de lugar, continúa diciendo la misma autora, afecta de modo particular a los escritores norteamericanos, porque la población de los Estados Unidos es especialmente "móvil". El sentido de lugar le da arraigo, seguridad y soltura al poeta, y proporciona a su obra una fuente de referencia y un punto de vista. Una vez que el poeta tiene esto, puede y debe

visitar otros países. La experiencia del viaje deja un sello insustituible en la poesía.

Estos conceptos son en cierto modo afines a los que expresa otro conferenciante, Ben Belitt, en su *Búsqueda del escenario americano*. Tomando como punto de partida la frase de Whitman "Oigo cantar a América", Belitt rechaza la idea del poeta regional, dedicado "agresivamente" a recrear las modalidades dialectales y las características del folklore. "La perspectiva americana" —dice— no es la provincia como la entienden "el etnólogo, el historiador, el patriota o el visitante francés". Sin embargo, reconoce que la mención de nombres y lugares siempre trae consigo dos ventajas: concentración y fuerza por una parte, las cuales se traducen en un ritmo y un lenguaje más concretos, y por otra, una mayor penetración, que por un cambio aparentemente contradictorio, salta del tema del lugar al tema del desplazamiento, es decir, de lo particular a lo universal, como en Hopkins o en Whitman, que son más "nacionales" justamente cuando se elevan del análisis del paisaje local a abrazar un amplio panorama.

La teoría poética de Robert Duncan, representante, como se recordará, de la poesía "proyectiva" del Black Mountain es una de las más elaboradas. Para Duncan, el poeta busca lo que hay de más real en el lenguaje. Pero este *summum* de lo real es algo aprehendido, el descubrimiento intuitivo de la verdad de las cosas, como decía Keats cuando exclamaba: "La belleza es la verdad, la verdad es la belleza." "El orden que el hombre pueda inventar o imponerles a las cosas que lo rodean, a su propio lenguaje, es trivial junto al orden divino o natural que puede descubrir en ellas —dice Duncan—; nosotros no les prestamos significación a las cosas, sino que al crear nos esforzamos por lograr una conciencia de su significación; la poesía se nos revela a medida que obedecemos los dictados que aparecen en nuestro trabajo... Ser consciente, llegar a darse cuenta del orden de lo que está aconteciendo, es la responsabilidad total del poeta. Y el poema, es una *idiotéz*, en el sentido etimológico de la palabra, por la desproporción que guarda su estructura particular y única con respecto al orden total del lenguaje y del cosmos.

Por su insistencia en la armonía del universo, recuerda la teoría de Duncan los enunciados del simbolismo. Pero a diferencia de este último parece que los proyectistas no conciben la armonía cósmica como el trabajo de una inteligencia espiritual.

Limitan muchos de sus principios y de sus metas a las tesis materialistas.

Según John Malcolm Brinnin, la vida de la poesía se mueve en "sucesión dinástica". El poeta adolescente empieza a escribir en respuesta al estímulo de otros poetas a quienes descubre y admira espontáneamente. A la larga, los poemas son una especie de "registro autobiográfico", por cuanto constituyen la expresión total de una personalidad. Pero no debe pensarse por ello que la poesía deba ser confesión de sí mismo, desnudamiento psicológico. En una de sus fases más representativas, este poeta acusa la influencia de los pintores impresionistas abstractos, que trataban de volver a captar, mediante sus dibujos "básicos" la fuerza bruta de la naturaleza y una especie de cualidad mítica. Brinnin une a un concepto de la poesía que hace hincapié en el subconsciente como medio de crear y de asir el poema, una actitud de fuerte concentración mental, como en su poema *The Whirling of the Cross*, en que usa los recursos irónicos y sintéticos de James Joyce y de T. S. Eliot.

Vassar Miller, poetisa de inspiración religiosa, tiene un concepto místico de la poesía. El amor es para ella el instrumento poético por excelencia. "Poeta es quien se enamora de lo que le place, como un niño", dice, y quien se ocupa después en dar nombre a aquello de que se ha enamorado. El poeta, sin embargo, es un místico imperfecto, porque aparta su mirada del éxtasis de las cosas, para traducirlas a la materialidad de las palabras. Pero en esta actividad, el poeta *santifica* el goce y el dolor de la vida, porque los purifica y transforma. Vista así, la poesía es redentora.

La formación literaria que recibieron, allá por los años veintes, muchos de los poetas actuales los ha llevado a considerar como la mejor poesía aquella que trata de "acomodar sentimientos mezclados, ideas entrecrocadas e imágenes incongruentes". "La poesía no podía ser honrada —dice Richard Wilbur—, a menos que comenzara por reconocer la total discordancia de la vida y de la conciencia moderna." Howard Nemerov confiesa que le es difícil separar "lo cómico de lo serio, y aun de lo doloroso". Estos poetas consideran la ambigüedad, la ironía, la paradoja, la antítesis, como recursos básicos. Wilbur señala, sin embargo, que si bien esta poesía tiene el mérito de reconocer las contradicciones inherentes a la vida, corre también el peligro de sofocar la pasión y fomentar el espíritu de "evasión blanda".

En su conferencia *La experiencia de la poesía en la época científica*, May Swenson analiza semejanzas y diferencias entre los modos de conocimiento propios del hombre de ciencia y del poeta. Ambos necesitan experiencias y contactos con el mundo. El poeta, como el científico, posee una actitud de "curiosidad constante, espeticismo y prueba —sorpresa, desilusión, descubrimiento renovado y re-iluminación". Ambos tratan de sistematizar sus hallazgos dentro de un marco congruente y universal, y reconocen, en ese esfuerzo, la ayuda y las limitaciones de esos instrumentos de conocimiento que son los sentidos. Así pues, poesía y ciencia —opina la autora— coinciden en su objetivo principal: "investigar todos los fenómenos de la existencia, cualesquiera que fueren, más allá de la mera superficie de las apariencias". Pero si en esta era de progreso e invención técnica, el científico se lanza a conquistar el espacio externo, para el poeta "el Yo es un universo", y el poeta "se ha embarcado hacia la conquista del Espacio Interno". "Desde afuera... nuestra conciencia se halla bombardeada por los efectos de cambios rápidos y cataclismos." La misma máquina que sirve para la investigación interplanetaria puede servir para aniquilarnos. En tales circunstancias, el poeta debe mantenerse a la vanguardia, para sintetizar y sincronizar los múltiples componentes y elementos de la nueva estructura que emerge de las investigaciones de biólogos, psicólogos, antropólogos, físicos, etcétera.

Por otra parte, ciencia y poesía difieren en dos cosas: en la forma de organizar el trabajo (el equipo para el científico; la reflexión solitaria para el poeta), y en el modo de usar el lenguaje, que es algo mucho más esencial en la poesía que en la ciencia. La autora llega a decir que en la primera, "el lenguaje es la cosa presentada, con ayuda de un asunto". Aunque esta afirmación es discutible, hace hincapié en el hecho de que en la comunicación poética, al contrario de lo que ocurre en la comunicación científica, el lenguaje no se puede sustituir.

Perspicaces como son varios de los conceptos de esta poetisa, su conferencia se resiente, sin embargo, de falta de fundamentación filosófica. May Swenson oscila entre un concepto materialista del mundo y la creencia en el espíritu. No sé si esto ha quedado claro en la cita que di arriba respecto al objetivo común, que, según la autora, tienen la poesía y la ciencia. En otro lugar, afirma que una y otra tratan de "incorporar infinitud". Me parece que este último término crea confusión entre el universo físico, finito en cuanto material, y el universo espi-

ritual, esencialmente infinito. El primero es el campo específico de la ciencia. La poesía, en cambio, puede abarcarlos a los dos, pero con resultados diversos, porque la ciencia no produce ordinariamente esa inefable sensación que llamamos belleza (que la autora no menciona), y que es el elemento sin el cual es ocioso hablar de poesía. Tampoco se refiere May Swenson a la carga emocional, tan importante en la actividad poética, y más bien un estorbo en el trabajo científico. Pero vale la pena recordar una frase de su conferencia; y es que en la época de la técnica, "la poesía puede ayudar al hombre a permanecer humano".

El autodidacta Gregory Corso, ya mencionado en otro lugar, es quizás el más romántico de los teóricos que vengo reseñando. Asume desde luego una identidad entre sí mismo y su arte: "Soy la poesía que escribo", dice. Sus conceptos atribuyen al poeta una pureza esencial: "único ser no manchado con acciones oscuras y monstruosas", y que, sin embargo, "vive como si estuviera desterrado de la vida por la vida". El poeta, según Corso, es considerado en los Estados Unidos como una especie de bufón y de rebelde, pero tiene una misión trascendental: la de encarnar en sí mismo un paradigma humano: "Ahora es el poeta, y no el poema, el que debe convertirse en obra de arte, el que debe ser hermoso y perfecto." El poeta tiene, además, responsabilidad social. Debe cambiar al paso de todos los hombres de su época, pero debe también exigir cambios para sí y para todos los pueblos. El poeta es guía y profeta: "Siento que el futuro va a florecer muchos, muchos poetas —el espíritu poético se extenderá y alcanzará a todos; se pondrá de manifiesto, no en las palabras, en el poema escrito, sino en el ser humano y en las obras que ejecute." Entonces la sociedad habrá llegado a ser adecuada para el poeta. En su exaltación e ímpetu profético, Corso acusa la influencia de Walt Whitman.

En cambio, Theodore Weiss podría señalarse como representante de la actitud clásica en la poesía. En un esfuerzo por superar el desbordamiento lírico, este autor cultiva el monólogo dramático (*The Generations, Gussnigh*) con ánimo de interesarse en la gente y en el mundo más allá de la preocupación de sí mismo. Su punto de vista es respetuoso de la tradición, y si no propiamente optimista, al menos no desesperado. Denuncia también, con pudor clásico, los excesos a que los datos del psicoanálisis y el caos mundial llevan a muchos escritores: "Lo mismo que la confesión a menudo permanece cruda (el mo-

mento actual tiende a preferirla así, confundiendo lo crudo con lo real, con lo cierto), así (sólo) eventualmente llega a ser algo más que chismografía, un desnudarse de sí mismo en público."

James Dickey, en fin, representa la voz del pragmatismo poético. Si no descubre grandes novedades teóricas, si deja sentir, en cambio, que las cualidades que exige a la poesía —concentración, rigor, visión imaginativa— son resultado de una búsqueda propia y de una innegable necesidad expresiva. Para Dickey, las memorias individuales, la historia personal, necesitan ser rescatadas del olvido por medio de la poesía, en cuanto forman parte de la historia de la humanidad, y hasta cierto punto la incluyen. Su funcionalismo poético lo ha llevado a "descubrir" y a "experimentar" formas ya conocidas, como el ritmo anapéstico, o el poema sin puntuación, que él llama "poema abierto", porque trata de introducir al lector en la experiencia misma del poeta.

3. Los temas y otros particulares.

En comparación con la importancia dada por los conferenciantes a la discusión de la esencia del arte poético, la atención prestada a los temas es secundaria. Sin embargo, de las referencias que se hacen a ellos, y del análisis de los poemas con que los conferenciantes ilustran sus charlas, se deduce que no hay prácticamente asunto que les parezca a los autores contemporáneos impropio de la poesía. La variedad es enorme, desde el tema histórico-colonial del *Homage to Mistress Bradstreet*, vertido en una nueva estrofa de ocho sílabas por el académico John Berryman, hasta la noticia de última hora, que se convierte en ironía en el *On Rocket Gentlemen* de Reed Whittemore. Desde el sutil análisis de las relaciones entre la esfera de lo tangible y el mundo espiritual en Richard Wilbur, hasta el interés por la "gracia animal" del hombre y por las grandes formas naturales —ríos, valles, montañas— en James Dickey. Desde el poema político a la manera de W. H. Auden, en el *Cadillac Square* de John Malcolm Brinnin, hasta el exotismo, el misterio y la magia del *American Primitive* o del *Peacock of Java* de William Jay Smith. En más de un autor, el asunto es la misma poesía, o los predicamentos del poeta, como en *Lion & Honeycomb* de Howard Nemerov. Con muy contadas excepciones, el tratamiento de los temas es impersonal, a menudo heroico-burlón, irónico o para-

dógico. Los poemas son más bien cortos; la forma de expresión compacta. Casi todos los poetas tienden a usar el verso libre, aunque muchos gustan de cultivar formas rigurosas. No ha habido, en general, retorno a lo muy obvio en la expresión o a lo muy regular en el ritmo, como en la época anterior a la revolución poética de 1919. Si los asuntos con frecuencia no son muy profundos, la mayoría de los poetas parece que tuvieran miedo de parecer ingenuos.

¿Y cuál es la imagen del poeta norteamericano que emerge de estas conferencias? Es arriesgado proponer tipos, pero el breve curriculum de cada autor que junto con su fotografía precede a su charla, facilita el proceso. El poeta norteamericano, por lo general, ha asistido a la universidad y obtenido grados. Muchas veces enseña, o por lo menos, da cursillos, conferencias, asesora o dirige publicaciones de índole literaria, y es miembro de asociaciones u organismos que tienen por fin cultivar la poesía. Muchos son los que han viajado y disfrutado de becas (en Europa, de preferencia), pero casi nunca manifiestan la influencia de literaturas extranjeras o hacen siquiera alusión a sus autores. Además de los poetas que quedan mencionados como exponentes de la revolución poética en otra parte de este artículo, los nombres de referencia que más se mencionan son los de Hopkins, Yeats, Joyce, Auden, y los metafísicos ingleses. Fuera del ámbito académico, y para que no se juzgue que los conferenciantes fueron escogidos todos en este sector, o que sólo de eso conocen, hay que decir que muchos de estos poetas han estado en la Segunda Guerra Mundial y se han ganado la vida en actividades diversas, y que varios cultivan otros géneros, como el cuento, el ensayo y la novela. La excepción más flagrante al tipo que acabo de resumir es, desde luego, Gregory Corso.

Para concluir esta reseña, es útil recordar una frase de Jack Gilbert: "La poesía para mí no es una bella alternativa de la vida." Creo que en esto casi todos los poetas reseñados, o cuando menos los mejores, están de acuerdo. En el mundo entero, el concepto de la literatura como artificio o como entretenimiento va cediendo el paso, cada vez más, a la idea de que el escritor está comprometido, como todos los hombres, en la supervivencia de sí mismo, de sus semejantes, de la civilización, de la esencia misma de los valores. La poesía norteamericana actual no es una excepción en ese sentido. Pero es preciso no confundir al poeta con el filósofo, el educador o el líder social:

“Los poetas —dice Richard Wilbur— generalmente son inteligentes, pero la dirección intelectual y la construcción de nuevos sistemas de pensamiento no es su función específica... Lo que la poesía hace con las ideas es redimirlas de la abstracción y sumergirlas en la sensibilidad; las incorpora a las personas y a las cosas, y las rodea de un clima de sentimiento; por lo tanto, pone a prueba la capacidad de cualquier idea para armonizar con la naturaleza humana en las circunstancias actuales.” En este sentido, puede afirmarse que la esencia de la poesía norteamericana contemporánea, tal como se nos revela en estas conferencias, permanece fiel a su vocación.

MA. ENRIQUETA GONZÁLEZ PADILLA

Facultad de Filosofía y Letras.