

declamatoria e insincera por su exceso. El talante de Hierro fue muy distinto, y supo expresar lo íntimo y lo problemático con una voz nunca engolada. Por otra parte, Hierro creía tanto como en la comunión natural y no forzada con sus semejantes, en el valor estético de la palabra. Por eso rechazaba la pseudoliteratura destinada tanto a la mera transmisión de mensajes, como a los malabarismos verbales. Sus preferencias eran así los clásicos más intimistas del Siglo de Oro (Lope y Quevedo), Unamuno, Antonio Machado, el Juan Ramón posmodernista. Del Modernismo le interesaba ante todo la musicalidad y la técnica del verso, y nada los paraísos exóticos y las aventuras de la imaginación vuelta de espaldas a lo contemporáneo. Todo lo dicho debía haber despertado las simpatías de *Cántico*. Sigamos.

El contexto literario en que se formó Hierro estuvo configurado por el existencialismo y la poesía social. Hierro no fue un *outsider* con respecto a ese contexto; su mérito reside en haber asumido con autenticidad y mesura las orientaciones dominantes que lo envolvieron. En el prólogo a sus *Poesías completas* de 1962 dijo preferir la «poesía testimonial», algo muy semejante a lo que Ricardo Molina consideraba, como veremos en seguida, «poesía mensaje». Hierro entendía esa «poesía testimonial» como una obligación moral en los «tiempos dramáticos» que la Historia había asignado a su generación, tiempos que exigían al poeta ser el portavoz de los que callan — «una hoja que habla entre las hojas mudas»—; y también desdeñar los contenidos sensibles e intelectuales no primarios ni comunes, y las referencias trascendentes a lo cotidiano y lo contemporáneo. Los dos primeros libros de Hierro se publicaron en 1947, pero *Tierra sin nosotros* se escribió antes que *Alegría*. El primer Hierro se presenta como un poeta que asume la inquietud existencial y la conciencia histórica propias de su tiempo, renunciando a las manifestaciones extremas del pesimismo y la angustia, para desembocar en una composición de lugar tan estoica como se quiera, pero en última instancia afirmativa, lo cual se manifiesta incluso en el tipo de verso empleado en *Alegría*, heredero de los experimentos métricos y rítmicos del Modernismo.

Me he permitido extenderme un tanto sobre el Hierro de 1947 porque no resulta fácil descubrir las razones de la reserva de

Ricardo Molina a propósito de *Alegría*. Acaso sintiera, como dos décadas después mi generación, que en Hierro hubo mucho de Moisés: no obstante el mérito de no haber caído en el pecado que lo circundaba, llegó al umbral de la tierra prometida sin pisarla; acaso creyera, de tapadillo, que la verdadera alegría era la que manifestaron Whitman y Gide.

En resumen, de esa columna izquierda de la página 12 del primer número de *Cántico* se deduce, expresa o entre líneas, una poética formada por estos elementos: asunción de una poeticidad fundada en la imaginación y en el alejamiento de la lengua meramente funcional y confesional; voluntad de enlace con una tradición remota y otra próxima, respectivamente el Siglo de Oro y Juan Ramón y el 27; rechazo del tremendismo y del neoclasicismo retórico; insatisfacción hacia la insuficiencia de la «tercera vía» propuesta por José Hierro.

En el segundo número destacan «Obsesión de la muerte en la poesía actual», «El Romanticismo, estilo cómico», y «André Gide, Premio Nóbel 1947». «Obsesión de la muerte...» lamenta que la muerte se haya convertido en un tema habitual y retórico, fomento de una falsa tragedia que los poetas creen necesario y suficiente asumir sin saber que mencionar asuntos profundos y trascendentales es irrelevante cuando no proceden de una vivencia auténtica. Correlativamente, «El Romanticismo...» dirige un puyazo a la poesía demasiado humana, heredera del Romanticismo, productora de una fácil y tópica retórica del yo; el término «cómico» se utiliza intencionadamente en sus dos acepciones de «teatral» y «risible». El artículo sobre André Gide elogia la sinceridad y el «desnudamiento estilístico» del autor de *Los alimentos terretres*, libro sobre el que, por otra parte, emite Molina un juicio contradictorio; lo considera «inadmisible como breviario de felicidad», por su mensaje de «puro hedonismo», «indecisión espiritual», «erótico merodeo» y «voluntaria ceguera a la profundidad trascendente del amor». Tales reservas pudieran ser sinceras —Ricardo Molina fue una persona de gran inquietud y angustia moral— o bien debidas a la precaución de evitar toda ostentación de la homosexualidad. En cualquier caso, escribe, «la obra gidiana es bella, honda y humana»; y esa humanidad, recordémoslo, se proponía en el primer número —sosla-

yando la opción sexual de Gide— como antídoto a las limitaciones de Hierro.

En el número 3 encontramos «Realidad y magia», donde se defiende el «Realismo mágico», como capacidad de encontrar en lo sencillo y aparentemente irrelevante asideros desde los cuales saltar más allá de la superficie de las cosas, por obra de una sensibilidad intuitiva de subterráneas significaciones y correspondencias, opuesta al error denunciado en «Obsesión de la muerte en la poesía actual» y «El Romanticismo, estilo cómico». Pone Ricardo Molina como ejemplos la pintura de Rousseau y la poesía de Rimbaud, Lorca y Eliot.

El número 4 nos ofrece «Vicente Aleixandre, o el fuego creador y destructor», «Los poetas ingleses metafísicos», «Pierre Emmanuel» y «Charles Péguy, poeta de la pasión». El primer texto encomia la alta temperatura emocional y humana distintiva de la obra de posguerra de Aleixandre; el segundo (a propósito de la aparición de los vols. 44 y 45 de la colección Adonais), la actualidad del Barroco con preferencia al Romanticismo; los dos últimos realzan la poesía religiosa de los autores mencionados, asunto en el que Ricardo Molina se expresa como un convencido creyente, algo que demuestran sin lugar a dudas *El río de los ángeles* (1945), *Tres poemas* (1948) y *Psalmos*. Y en las páginas de la revista fueron apareciendo, sucesivamente, breves selecciones, traducidas por él, de la obra religiosa de Claudel (nº 1), Emmanuel y Péguy (3), Francis Jammes (5) y Lanza del Vasto (segunda época, nº 5). En el mismo sentido debe tenerse presente el extenso ensayo dedicado al pensamiento teológico en *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso, en el nº 7 de la segunda época.

En el número 6, «La poesía de Rafael Laffón», aun ocupándose de un poeta concreto, aporta consideraciones estéticas de alcance muy superior. Repite Molina algunas de las ideas ya apuntadas anteriormente: acusa a la poesía entonces vigente de romántica y despreciadora de lo que constituye la esencia del oficio y la expresión poética; condena el tremendismo y el trascendentalismo, la gesticulación visceral, la limitación temática, la retórica teatral en que suele envolverse una tragedia metódica y falta de autenticidad. Condena Ricardo las actitudes «humanizadoras» de la posguerra, en tanto que subordinan el buen hacer a la sujeción a un

catálogo de temas y apriorismos existenciales, y fomentan la degeneración del lenguaje poético y la retórica. Molina pedirá siempre que la poesía sea juzgada desde criterios intraliterarios, y abogará porque se la considere, ante todo y por encima de intenciones y temas, un especial modo de elaborar el lenguaje. Como caso ejemplar destacará la musicalidad de la palabra gongorina («Perfección», nº 7) y la capacidad de Juan Ramón para destilar su rica sensibilidad al margen del lenguaje lexicalizado, dejando siempre un nódulo de misterio al que sólo la intuición puede acceder («Juan Ramón Jiménez», nº 8).

En su segunda época, de 1954 a 1957, pierde *Cántico* su carácter coherente y cerrado, y deja de ser hasta cierto punto el vehículo de expresión de un grupo combativo en abierta pugna con las actitudes literarias imperantes. Acoge a poetas sociales como Blas de Otero y Victoriano Crémer, y al mismo tiempo adquiere un marcado tono misceláneo, favorecido por la ampliación del número de páginas. En los números 1, 2, 3, 4 y 8 aparecen sucesivos artículos dedicados a la poesía inglesa, francesa, gallega, italiana y china, debidos a Mariano Manent, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Álvaro Cunqueiro, Oreste Macrí y Marcela de Juan. Destaca, con valor de poética, la presencia de Cernuda, con quince páginas de poemas, en el número homenaje a él dedicado, el 9-10. Las breves notas ensayísticas que Ricardo Molina insertaba en las páginas finales de la primera época, y que siguen apareciendo, se ven completadas por ensayos que frecuentemente tienen más longitud y envergadura, debidos a autores externos al grupo, o del grupo mismo: Francisco López Estrada, José Luis Cano, el mismo Ricardo Molina, Mariano Manent.

Muchos son los cambios de esta segunda época en relación a la primera. Aunque las notas teóricas y críticas han dejado de ser el cauce casi exclusivo de la poética colectiva, Ricardo Molina sigue ahora escribiendo textos que prolongan los que en la primera época comentamos.

«La poesía comprometida» (nº 3) distingue entre *poesía comprometida* propiamente dicha y *poesía-mensaje*. La primera se caracteriza por estar puesta deliberadamente al servicio de una ideología, y corre el riesgo de convertir al poeta «ya en franco secretario, ya en emboscado propagandista». La segunda es aquella