

EL SENTIDO DE MATERIALIDAD EN ALEIXANDRE Y OTROS POETAS DEL 27

La fundamental diferencia entre el crítico filólogo y, excepcionalmente, artista y el historiador y sociólogo de las letras ha creado, a mi parecer, dos perspectivas irreconciliables en el plano valorativo. El primero ve la obra, así como el estilista que pretende llegar a su génesis, como quien vuelve a leer o a releer, siguiendo las vacilaciones y titubeos que la perspectiva del propio creador abre a la crítica. Su «relectura», que es, a la vez, «reescritura», converge, se encuentra, no coincide necesariamente con el creador. Participa —eso sí— de una reestructuración que considera a la obra no como un producto acabado, como un objeto terminado y final, sino como una infinita lectura, que en cualquier momento puede continuarse. Esa visión, de un semantismo permanentemente renovado, es una de sus virtudes críticas.

Para la lingüística y la sociología de la literatura, la obra es un producto terminado, un testimonio, una «muestra» de modelo lingüístico o ideológico que ilustra el panorama de una historia de palabras o de ideas. La mezcla de ambas perspectivas es, a mi juicio, fatal, no sólo en cuanto puede ser desastrosa para la perspectiva crítica, sino también en cuanto inevitable. La síntesis crítica actual mezcla todas las perspectivas; mezcla lo excepcional como criterio de la obra de arte, el criterio de excelencia artística, en una axiología que cree en la objetividad de lo bello, es decir, en lo excepcional del artista y en la autonomía de la obra de arte, con determinaciones de tiempo, públicos y necesidades sociales. La mezcla de ambos parámetros servirá, sin embargo, provocativamente al acto de pensar; mostrará, aún más, el reclamo de una singularidad creadora, nos llevará a internarnos aún más en el taller secreto de esa tarea que, a mi juicio, es salvadora en la obra de un artista: redimir el instrumento de su creación. Útiles que se queman al final del viaje cuando las barcas entran al mar de la verdad y la belleza y son nuevos objetos de contemplación y de inquietud.

Trataré de redefinir —desde mi limitado ángulo crítico— alguno

de esos instrumentos y estrategias retóricas que han servido para pintar un cuadro o desarrollar un ámbito poético de resonancias expresivas, para reconstruir «alguna» de las *personas poéticas* de esta generación, y en especial de Altolaguirre y Aleixandre, en función de su experiencia espiritual, de ese viaje donde escritura y persona se lanzan juntas a una meta desconocida y final.

Contrariamente a la idea que opone creadores y críticos, pienso que todo creador propone en su intertextualidad una dirección crítica. Ya lo había predicho Baudelaire en su *Art Romantique*. El poeta de hoy —quizá el de siempre— extremadamente lúcido realiza una reflexión crítica correlativa a cada poema; manifiesta, como en una figura gestáltica, la otra configuración complementaria que, entrevista o no, desarrolla una disponibilidad crítica para el ojo advertido. La idea mallarmeana del poeta como hombre primitivo por excelencia no descarta la de su videncia y exactitud. Diría, más bien, que es la deformación profesional del profesor o del crítico periodista —a la que he pagado tributo— la que, urgida por razones de supervivencia, no puede elegir con cautela la calidad de sus temas o, más bien, se ve obligada, por razones de coherencia histórica, a completar cuadros y panoramas útiles para el historiador, no para el crítico valorativo. Pensemos, por ello, que un poeta también puede escribir esa historia de la literatura que Goethe y Valéry querían sin nombres ni fechas. Es el caso de Aleixandre en su poema *Historia de la Literatura*, en donde mide las consecuencias antropológico-filosóficas de la literatura desde la vida y obra de su experiencia creadora y crítica.

Por eso es lícito preguntarnos —si las letras son esa compensación de un destino trágico que deja sólo palabras—: ¿Qué tipo de vacío, de silencio contextual, preludia la expresión madura de estos artistas? Tiene y no tiene que ver con un silencio absoluto la herencia acusmática de la escuela pitagórica, el silencio plotiniano que preside toda la especulación y la expresión mística. Yo diría que es el silencio de la guerra y del destierro. El ventrilocuismo superrealista, esa vigilancia permanente de palabras, acciones y gestos es la purga necesaria que descoyunta el lenguaje, le hace decir nuevas cosas, «apuntar» hacia nuevas direcciones. Nacido del entusiasmo de las sinestesias —que Baudelaire y Rimbaud formularan— toma una beligerancia experimental en el atañor superrealista —*Espadas como labios, Residencia en la tierra*— y se recompone en la madurez de la realidad —*Poemas de la consumación*— y de su expresión redescubierta.

La partición, la parcialización exagerada, el fuego incisivo que quema todo límite, toda retórica y gramática tiene que resolverse en una *nueva unidad*. El poeta sólo destruye para recomponer—con «útiles nupciales», como dirá René Char—la unidad del ser como poema, para cantar, en suma, el milagro de la vida. Con la *pintura metafísica* se rompe la dicotomía de artes del espacio y artes del tiempo: los pintores captan lo temporal, los poetas lo espacial. El caso de Chirico en su *Hebdómeros*, ese nuevo *Sueño de Polifilo*, como el de Cocteau, Lorca y tantos otros, dibujantes, pintores y cineastas, zanja el hiato y propone una nueva unidad de las artes. La definición de esta nueva «poesía sin pureza»—como la llamará Neruda—parece trasladar cuadros de Chirico, Morandi o Magritte al dinamismo de la palabra: «Es muy conveniente—nos dirá—en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.» Concluye: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo.» La lección de Rimbaud, de su experiencia espiritual de *Saison en Enfer* trasladada al plano teórico, adquiere esta nueva dimensión imaginaria e iconográfica. La locura se domestica en la posibilidad de una nueva retórica que reordena toda una biblioteca retrospectiva. Cada autor llenará con su experiencia inédita la capacidad de esta nueva retórica.

Quizá las inconscientes estrategias literarias de esta generación se hallan algo repetidas; pero como en toda generación, o mejor amistad, son encadenamientos necesarios para el dinamismo del *poema*, ese poema único y final que resume la vida de un hombre, que es creación personal en cuanto expresión, pero a la vez *mito de acción colectiva*. Deciden—eso sí—el destino de vidas totalmente entregadas a la poesía: con dimensión clásica en cuanto la acción poética es totalizadora, contempla acción y palabra como partes integrantes de un todo humano, de una justicia poética definitiva en la obra de la historia y de la humanidad.

Como el prodigio de Lorca, Manuel Altolaguirre es el elegido de ese grupo de poetas. El tipo humano que configura, provoca el más

diverso testimonio en boca de Salinas, Guillén, Cernuda. Es algo así como la definición de ese poeta que recordando a Maurice de Guérin caracterizaba Rilke diciendo: «Esa cosa rara y que dura poco.» Su misma dispersión en diversas tareas, después de la primera eclosión de su poesía lo definen como persona poética cuando ya el poeta que escribía había dado lo mejor de sí. Confirma su experiencia que no existen *poetas de madurez*, sino de expresión madura: el poeta sale como Palas, totalmente armado de la cabeza de Zeus. Creo que por esa razón Virgilio elige la expresión épica, que es filosófica, en su madurez, y Horacio aconseja dejar la poesía para los primeros años y la filosofía para la vejez. El ángel de Altolaguirre sigue existiendo, buscando, cuando ya ha dejado de expresarse. Corroboran esta idea sus propias líneas: «El poeta no se da nunca exacta cuenta de cuándo deja de ser joven para convertirse en un superviviente. Encerrado o formando parte de un anillo literario, cuando éste se deshace, de repente se encuentra flotando a la deriva o arribando a la playa de una isla desierta, y en cualquiera de las dos angustiosas soledades percibe que no es la edad la que concede ilusiones y bríos a su pluma, sino las circunstancias internas y externas de su vida. Por eso, la juventud a la que me refiero es aquella que depende de un estado de ánimo» (*O. C.*, 10). El destino del poeta —joven por excelencia— define el carácter de épocas y generaciones: entendidas éstas más como contemporaneidad entrañable, afectuosa, que como periodización histórica. En ese sentido el joven poeta siempre canta *lo que no es*, aquello que viene de otra parte, para lo que tiene órgano, boca y vísceras oraculares. Esta trayectoria define a algunos de los componentes de la llamada Generación del 27. Su metáfora poética va desde lo que no son a lo que son: uso voluntariamente la palabra ser. Que eso que no son sea más real que su ser no entraría en cuenta si las realidades mencionadas aludieran a las cosas, llamémoslas «reales». Pero en rigor, de verdad no aluden, apuntan sin saber, desde sí mismos. Todos se lanzan a la aventura espiritual para volver a sí mismos. Es primero la imaginación, y también la fantasía, la que busca sus mitos, la que crea una *mithopeia* y una *ethopeia* personal. Pero, peligrosamente, el poeta profetiza, juega con armas de un indecible fuego: «Aún no he llegado —dirá Altolaguirre— a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho.»

En su carta a Demeny, Rimbaud, después de prever el nacimiento del poeta-vidente (Baudelaire, ese dios...), vislumbra el advenimiento de una gran poesía materialista. La Generación española del 27 da ese paso. Eminentemente universalista, sin dejar de ser española, es

su «fuerza sobrehumana», la que Rimbaud pedía a su «poeta», la que la caracteriza. Una historia de las relaciones internacionales no sólo de hombres, sino de obras, inclinaciones, lecturas, preferencias, mostraría cómo se amasa la amistad española de esos años. Y justamente el exilio que quita la identidad personal enriquece el peso específico de la palabra: la palabra es entonces *todo*, es residencia total de la patria poética.

Veremos cómo la expresión de estos poetas *recupera* desde la *imaginación*, la *visión* y lo *visionario* el mundo de la realidad. Llamo «mundo real» el que la poesía construye con su ficción, incorporando por sí mismo, interpolando en la cadena de objetos concretos un objeto más de valor irrefutable.

Pere Gimferrer señala la materialidad que desde el primer libro, *Ambito* (1928), signa la poesía de Vicente Aleixandre. Ello es verdad, quizá, de toda esa generación. Pero esa materialidad que menta no es real, es sinestésica y, en última instancia, *alegórica* y *mágica*. Alegórica en el sentido que Pico daba a este término en su *Heptaplus*, «... las cosas intercambian entre sí sus naturalezas y sus nombres»; mágica, en el sentido de que todo el mundo visible e invisible, tanto en su materialidad como en su mente, es el libro viviente de la Creación. La pasión por el mundo concreto elige describir de este modo la mecánica de los movimientos del alma. En Altolaquirre la *corporeidad* será *altura*, *desnudo*, *volumen*; como si la idea de «*bulto*», de *simulacro vivo* expresada en palabras se decidiera a caminar, a andar entre nosotros. Todo adquiere un contorno de materialidad:

NOCHE A LAS ONCE

*Estas son las rodillas de la noche.
Aún no sabemos de sus ojos.
La frente, el alba, el pelo rubio,
vendrán más tarde.
Su cuerpo recorrido lentamente
por las vidas sin sueño,
en las naranjas de la tarde,
hunde los vagos pies, mientras las manos
amanecen tempranas en el aire.
En el pecho la luna.
Con el sol en la mente.
Altiva. Negra. Sola.
Mujer o noche. Alta.*

(Altolaquirre: *Poesías completas*.)

Esta noche miguelangelesca, monumental e inaccesible como un titán, que lleva la luna en el pecho y el sol en la mente, se une a un sentimiento de distancia y soledad. La «Estatua viva» no se petrifica en alegoría.

Geografía del hombre, macrántropos de «Noche humana», que extiende su corporeidad a todo lo armónico: *árbol, cuerpo y sombra, roca maternal; en suma, cuerpo, paisaje, mundo, cosmos, Dios*. Todo compone ese gran árbol cósmico, ese torrente de la vida como en la catarata de la escultura india:

*No hay muerte ni principios.
Sólo hay un mar donde estuvimos y estaremos...
No hay muerte ni principios.
Sólo hay un árbol grande
que sacude sus hojas
para nutrirse de ellas
cuando caigan al suelo.*

(P. C.)

Poesía que en sus mejores momentos, gracias a ese profundo sentido de la ilusión material, puede llegar al despojamiento de la poesía zen; canta el vacío de un cuerpo o de un alma. Así lo vemos en «Angulo de su huida»:

*Y entro en la cueva del aire,
en el molde de su cuerpo
que dejó en el aire al irse.*

(P. C.)

O en «Como un ala negra»:

*La nube, sombra en el viento
de la sombra, flor sin tallo,
de la amplia campana azul
adormecido badajo,
techo azul y suelo verde
tiene en la tarde de mayo.*

Como sin quererlo, por la sola gracia de la palabra, pareciera Altolaguirre redescubrir viejos temas de la tradición cabalística: «Oh sombra de mi alma», repetirá en «Poemas de asedio» (P. C.).

Que otro ser, oracular, habla por nosotros, de ello es absolutamente consciente el poeta:

*Volví a vivir —nos dice—
tan sólo por minutos,*

*todos mis días pasados
y limpié mi memoria,
hasta dejarla blanca,
trasladando sus signos
al oráculo.*

(«Memoria».)

Al margen de influencias, que son más bien encuentros, el verdadero poeta lo sabe todo, pero de otro modo, según una omnisciencia diferente. La actitud pasiva, eminentemente receptiva, de Altolaquíre, manifiesta esa «parte femenina del alma», fundamental de la cultural oriental. Dice, así, en «Arboles» (P. C.):

*Yo estoy quieto,
pero soy transportado,
a veces sin saberlo,
por entre los paisajes
del día y de la noche,
que se amontonan grandes
en la inmensa llanura
de detrás de mi espalda,
que, pequeños, se entran
a sumergirse en niebla
por los recintos del recuerdo.
Videncia de mis fines.
Como perlas o soles,
en horizontes curvos.
Arcos. Linderos últimos
de la estación de término.
Y aún más allá del aire.
campo propicio al alma.
Ascensión milagrosa.
Asombro. Comentario.*

Los últimos versos de este poema, que podrían haber sido dichos por Salinas o Guillén, manifiestan algunas de las formas retóricas válidas de esta generación española. Porque esta poesía no se limitó sólo a la palabra, sino que es actitud total. La transformación superrealista de la poesía en *acción espiritual*—según expresión de Tristán Tzara— es una realidad para esta amistad española. El fenómeno superrealista, para algunos connaturalmente español—pensemos en Quevedo, Goya, Picasso, Dalí—, puede verse en la vida llena de episodios patafísicos de Manuel Altolaquíre. Esta suerte de *Sturm und Drang* que representó el superrealismo en estos autores no invalida, de ningún modo, un profundo espíritu—yo lo llamaría romano o clásico—de universalidad estética. Sea por ejemplo este poema:

NIÑO DEL ALBA

*Edad me quitan los árboles,
me roban vida.
Otra vez soy como un niño
sin el pesar de mis días.*

*¡Qué luz sobre mis recuerdos,
qué blanca luz ilumina
la verde llanura en donde
mi memoria está extendida!*

*Hiere mi candor profundo
una luz nueva, me olvida
entre unas flores pequeñas
sobre una arena muy fina;
niño del alba que tiene
alas de tierra y de brisa,
memoria suya por campo
y un cielo por fantasía.*

*Mi tiempo labrado en aire,
en agua, en fuego, en arcilla,
testimonio da de un alma
que ante Dios se exterioriza.*

(Altolaguirre, P. G.)

El ser que despierta al alba vuelve al niño que fue. «Cual dormido niño, alientan los sagrados seres», traducirá Cernuda el *Hyperión* hölderliniano. El poeta es el niño divino, andrógino inicial que reúne en sí todas las materias y se complace en los opuestos. La memoria del niño, del paraíso inicial. El sentimiento del tiempo por indecible se «labra» en las materias: en aire, en fuego, en arcilla. Operación alquímica, hecha de análogos, que quiere descifrar la naturaleza del alma.

Intimo y tierno, Altolaguirre no deja de tener el mismo sesgo indagatorio que caracteriza a toda su generación. Propone, con su generación, *realidades y expresiones complementarias*. Un tono elegíaco que llega a la exaltada madurez del himno —a través del instrumento creador y crítico de Darío y Juan Ramón Jiménez— domina en la dicción de estos poetas. Su complemento es la exaltación y el advenimiento de la luz. Aleixandre, encendido y desolado; cantando a la luz y a los objetos, Alberti, en la indiferenciación de seres pintados y reales; Salinas y Guillén llevando su indagación al ojo que ve y a la palabra que designa; popular y antiquísimo Lorca, llegando a la

España romana y egipcia, judaica y beréber; todos —en suma— vuelven a un origen: a una *gnoseología poética* vivida como *aventura espiritual*. Una luz cenital y última preside su acto final de conocimiento. El paso del tiempo revela la estatua antigua, el esqueleto que subyace en su hielo primordial y abstracto. El poema total marca una dirección que se va haciendo cada vez más consciente de sus medios expresivos: que llega de la conciencia de la mención a la del mensaje y de allí a la conciencia misma de los medios de engendramiento de ese mensaje. Así el canto a la elocución, a la retórica y gramática, en Salinas, hasta el canto al diccionario y a la etimología en Neruda. Paralelamente, la luz y el color, palabras puras, sin connotación ni forma, asoman en la pintura poética de Jorge Guillén. Pinceladas maduras, se retrotraen a toda su historia, redescubren la luz y los sentimientos que esa luz envuelve: como la pintura de Bonnard o de Morandi dejan la exactitud de un reengendramiento justo y natural. Así el «Racimo», de *Cántico*. ¿Su camino? De naturaleza semejante y diversa a lo más decantado da carta de ciudadanía en la universalidad del español a Rimbaud, Mallarmé y Valéry. Su «Bateau Ivre»: quizá «La Florida», de su *Cántico*. Su mediodía del conocimiento, aquel *Midí le juste*, quizá el que dice: *Luz en redondo ciñe al día / Tan levantado: mediodía / Siempre en delicia de evidencia* («La Florida», *Cántico*).

VICENTE ALEIXANDRE

La selva y el mar, diferentes e iguales en su inmersión en la materia cantan un himno elemental, aterrador y silencioso —semejantes a las secuencias del conde de Lautréamont— en busca del amor más ardiente. Ferocidad y amor se unen en un mismo canto y eligen atributos vegetales y animales para expresar su vida hambrienta. Las especies cantan la libertad como un coro de materias encendidas y una selva de amor levanta vuelo desde la tierra. Como en el *Libro de Thel*, de William Blake, poder y destrucción, debilidad y fuerza miran —según palabras de Aleixandre— ... *a un mar remotísimo que como la luz se retira*. Ese mar esperado, insaciable de la dicha, se expresa en un lenguaje cercano al montevideano Lautréamont, pero es a la vez una suerte de himno lucreciano a Venus que en propios términos formula el poeta. El vacío y la desesperanza aguardan detrás de la esperada carne, como una aurora de silencio ceniciento y grave. Sólo algunos mitos de André Pieyre de Mandiargues y algunas imágenes de Buñuel adquieren una unión tan perfecta y extraña de crueldad, in-

diferenciación y abismo. La sensibilidad exasperada, la ultranza busca sus ejemplos en la propia sensibilidad española: en la tradición de las danzas de la muerte que llegan hasta *España en el corazón*; en el Bosco, en Tirso y Mira de Amescua, en Cadalso, en el Duque de Rivas y Espronceda hasta llegar al Picasso de *Guernica*. La ultranza de Petrus Borel, le Licanthrope, del *The Monk* de Lewis—que por algo tiene su acción en España y en época de la Inquisición, de las inmensas tiradas de Isidore Ducasse—, no hacen más que mostrar el carácter connaturalmente *tremendista* de lo hispánico que en estos poetas es, como en todo el superrealismo, profundización hacia adentro y hacia afuera, y en última instancia *inminencia*, unión profunda de estas materias en una acción espiritual unitaria.

La ambigüedad esencial, que no escapaba a Góngora —«o púrpura dorada o nieve roja»— toma en Aleixandre el carácter del gran río de la materia indefinida, de un Ganges que arrastra lo sagrado y lo terrestre, lo obscuro y lo límpido en una expectación denodada y trágica. Es la conciencia final de *Después de la muerte* donde el mar como en una isla de los muertos golpea en las ventanas cerradas de la casa. Pero desde ese mar indefinido de la materia se producen los primeros síntomas del advenimiento del hombre: una mano, el tacto de la yema de un dedo, la palabra —por fin— y la sonrisa. «Toda esa materia que viene del fondo del existir —nos dirá— que un momento se detiene en ti, y sigue tras ti, propagándote y heredándote, y por la que tú significadamente sucedes» (*Materia humana*). Como en las cosmogonías de Theillard de Chardin —*Le milieu divin*— pasan milenios hasta llegar a la palabra; muestra el inmenso esfuerzo que costó transformar la garra en mano, la mueca en sonrisa. Sin embargo, no hemos salido totalmente de la sombra; la historia sangrienta de la materia hace que la verdad se exprese aún como un milagro: *Es la verdad* —dirá el poeta— *que algunas veces en la boca aún destella / y se hace / una palabra humana*.

Los poemas «Para quien escribo», e «Historia de la Literatura», definen, por último, la altura del hombre. Mallarmé expresaba que toda obra humana va a desembocar en un libro. Yo diría que ahora, en esta ola de palabras que nos ahoga en el mundo de hoy, es tiempo de ver *en qué hombre* han ido a parar las palabras de poetas y filósofos. La lucha contra el mal, difícil y llena de emboscadas, y en todas sus formas paralela al acrecentamiento de ese mal, de alguna manera pareciera anunciar un tímido paso del hombre hacia la conciencia del bien. Aleixandre sabiamente lo dice: «Para todos escribo. Para los que no me leen sobre todo escribo. Uno a uno, y la muchedumbre. Y para los pechos, y para las bocas, y para los oídos donde, sin oírme, está

mi palabra.» (*En un vasto dominio*, «Para quien escribo»). La ilusión del paso del tiempo pareciera destruirlo todo; sin embargo, el hombre y su tragedia sobreviven. Dice Aleixandre en su «Historia de la Literatura»: *¿Entonces? Un poeta no son sólo sus versos. Figuras tristes pasan / que imitan su propia verdad desconocida, y ponen / su mano en la blancura como traición y mienten. / Lamidas cabelleras, flacos bultos caídos / ayes en el vacío, cual si gritase el mudo, / y nunca aire y sonrisa cual si imitar bastase vivir... «Mi corazón, un poco de agua pura», dijo quien pudo y supo. / Y era turbio de vida, verdad y fuerza, y barro, / arcilla trabajada, como en materia hermosa. / Quebrada pronto: un golpe. Y trizas, llamas. / Porque sus lumbres siguen quemando. Y algo ardiera. El poeta, conciencia puesta en pie hasta el fin, cumple con su tarea heroica e infinitesimal la permanente hazaña de la libertad.*

Por último, en estos poetas la persecución de una forma absoluta, de una *autonomía total de la obra creada*. No podemos dejar de referirnos a Federico García Lorca en este punto y en relación con la manera de elaborar la materia poética. La palabra poética también es una materia llena de contenido *per se*. Su distribución adecuada crea los diferentes climas, su forma semántica, musical y visual crea distintos sentimientos, desarrolla distintos semantismos que pueden llegar hasta la desaparición, el escamoteo total de su forma; pero eso se realiza siempre a través de la propia forma. Un aspecto de la satisfacción que nos causa la poesía de Lorca reside en que detrás de cada canción y poema hay un ámbito, una escenografía, una acción teatral. Su manera lírica y teatral a la vez define planos, espacios, acción compuesta. Como en el corte transversal de una casa, en las ilustraciones de cuentos para niños, cada piso, cada habitación desarrolla una vida autónoma con sus personajes y sus historias. Engendrador de cuadros y mitos en acciones misteriosas, su poema alcanza la síntesis del *jeroglífico* en su ancestral capacidad de señalar: *La tarde, grulla dormida, / puso en tierra la otra pata (O. C.). Los murciélagos nacen / de las esferas. / Y el becerro los estudia / preocupado. // ¿Cuándo será el crepúsculo / de todos los relojes? / ¿Cuándo esas lunas blancas / se hundirán por los montes?* En pocos trazos nos sitúa ante la figura del enigma. La esencial ambigüedad de la palabra hace justamente que toda palabra sea insuficiente aunque *señaladora* del fenómeno interior: *Sur, / espejismo, / reflejo. // Da lo mismo decir / estrella que naranja, / cauce que cielo. // ¡Oh la flecha, / la flecha. / El sur / es eso: / una flecha de oro, / sin blanco, sobre el viento.*

En «Desposorio», en *Omega* (poema para muertos) se apunta al

secreto ancestral de acciones incomprensibles dictadas, quizá, por una antigua memoria de niños y antepasados. Es el sentimiento cósmico, popular y telúrico de los ciclos del alma, representados en estaciones y paisajes, actos y peripecias. Unen su voz con refranes, frases proverbiales, sedimentos de la más antigua retórica de los estribillos incantatorios de campesinos del olivo y del grano, del vino y la colmena, como un antiguo canto de Salios y Arvales en la prehistoria romana. *Toma el anillo de bodas / que llevaron tus abuelos. / Cien manos bajo la tierra / lo están echando de menos (O. C.).*

DESPOSORIO

*Tírad ese anillo al agua.
(La sombra apoya sus dedos
sobre mi espalda.)
Tírad ese anillo. Tengo
más de cien años. ¡Silencio!
¡No preguntadme nada!*

*Tírad ese anillo
al agua.*

(García Lorca)

El eterno retorno del mito de Polícrates, el matrimonio de Venecia con el mar narra el riesgo de toda dicha. La amenaza en forma de sombra es compañera inseparable de la dicha. Acción ancestral que une los opuestos, tierra y agua en el misterio del secreto: *No preguntadme nada.*

Creo, justamente, que por esta razón lo evocaba Vicente Aleixandre tan niño y tan antiguo a la vez: ... y *he sentido*—nos dice—*que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué «antiguo», qué fabuloso y mítico!*

* * *

Por detrás de las materias particulares—que en la zona aérea y musical cantara Gerardo Diego y en la más terrena, pero igualmente esencial los poetas que comentamos—pareciera proponerse la existencia persistente de una materia fundamental, de un hueso, de una médula, de una arquitectura ancestral y única, soporte de generacio-

nes y eternidades. Esta operación alquímica que deja al descubierto una figura terrible y verdadera está en el fondo de ese espíritu hispánico que usa como contemplación ascética la calavera, los instrumentos de tortura del crucificado, la sangre y las heridas. El espíritu superrealista amplía a otras formas despojadas y absolutas su inminencia. Lo que adquirió persistencia en el espíritu ascético de Valdés Leal, se remonta a la grafía jeroglífica del Bosco, en sus «grillos» y *Sileni Alcibiadis*, en los emblemas jesuíticos que se remiten a Horapolo, en los procesos del rabelesiano Dalí. Formas osteológicas, pelvis y mandíbulas son el soporte último del mundo material. En la *Roca maternal* de Altolaguirre, en *El escarabajo* o las testas de águila de Aleixandre, se ve ese alucinado esfuerzo por conocer y contemplar la forma última:

*Allí, allí, entre las claras dichas
de ese azul ignorado de los hombres mortales,
bate un mar que no es sangre,
un agua que no es yunque,
un verde o desvarío
de lo que se alza al cabo con sus alas extensas.*
(«Mundo inhumano»)

*Allí no existe el hombre.
Altas águilas rozan su límite inhumano.
Plumas tibias se escapan de unas garras vacías,
y un sol que bate sólo lejanamente envía
unas ondas doradas, pero nunca a los pulsos.*

Ese acercamiento a la orilla última—*Donde habita el olvido*— se dice aún en la voz que menciona la materia. Oíd a Aleixandre:

*Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea o suspira, y late
aquí en la orilla. Moja
tu mano, tiente, tiente
allí el origen único,
allí en la infinitud
que da aquí, en tí, aún espumas.*

Este *logos espermático* donde la historia es sólo una configuración de la materia se realiza en un lenguaje que resistiéndose a la sacralización aspira al mismo tiempo a ser sagrado. Esa pasión por el que podríamos llamar *paisaje último* se vuelve como un Jano bifronte al mito: es objeto de contemplación desolado y revelador del sentido de la existencia. En esta indagación desesperada y lúcida se unen los

dos sentidos de superrealismo y subrealismo: indagación en profundidad que permite ver el diagrama, la radiografía del jeroglífico central y revelador. Es común e indeliberado designio de los componentes de esta generación darnos el jeroglífico final de su existencia. Volver con los signos capitales a una lengua sagrada y mostrar a la vez su resistencia a ella.

La conciencia final de que operan con un lenguaje, y de que este lenguaje reúne en sí mismo las potencialidades y armónicos de todas las materias —aun las muertas— en una síntesis viva ubica a estos autores como últimos descendientes de la obra de arte autónoma. De estas materias las hay más terrenas, más sensibles al desgaste del hombre: cuerpos humanos y animales, gritos, susurros, quejidos, palabras, y aquellos que de alguna manera nos traen la evocación de lo infinito: agua, aire, viento, nube, sombra, océano. Pero así como nunca pueden confundirse unos con otros, sus cualidades alteran este orden y unos llegan a sustituirse a otros. De allí esa increíble acción épica de las materias que en la materia verbal toma sus cualidades por su nombre total y surgen así nubes como cuerpos y cuerpos como nubes, y toda una combinatoria que extrema sus superposiciones y encuentros hasta el agobio y la nada del vocabulario místico. Después de este periplo imaginario, toda la generación vuelve enriquecida de sus imágenes y fantasía al tema centralmente español: el tema del hombre. Quizá el español, el ser menos «literario» de Europa en su expresión culta, el que menos explota sus recursos literariamente, tenga su centro en la acción veraz. La literatura se da, tantas veces, como superabundancia, despilfarro y hasta verbalismo, pero siempre íntimamente emparentada con la vida y el temperamento nacional. Es éste un clasicismo de vida que se transmite a su expresión. Por algo es tierra de héroes y de místicos. Sin ser místicos, los escritores de esta generación lindan siempre con lo indecible. Temas de caída, muerte y resurrección del alma, de tradición mística, se humanizan, sin dejar de participar del lenguaje iluminado de la jerga divina. Así, en Altolaquirre: *En el fuego o en la rosa / estás perdiendo la vida. / Buscas la luz / y te vuelves ceniza. / Vas por aroma / y te hiere la espina. // Abre tus alas / que quiero leer tus heridas.* El emblema de la *pirausta* o *alevilla* que quema sus alas en el fuego del amor encendido, tan caro a los predicables místicos, se hace aquí íntimo, a lo humano.

En los conocidos versos de Cernuda: *Yo fui. / Columna ardiente. / Luna de primavera. / Mar dorado. / Ojos grandes*, la permanente indefinición entre erotismo y mística juega su mejor parte. Este conocimiento del amor, esta *cultura del afecto* aún no ha sido suficientemente estudiada en el fenómeno español. Toca la economía del aná-

lisis del *ser*, del *estar*, del *acontecer* a una ontología de la lengua que antes de Sartre o Heidegger meditó los verbos y partículas esenciales demostrativos del hombre. Ya Lorca lo decía en «Lunes, miércoles y viernes»: *Yo era. / Yo fui, / pero no soy (O. C.)*, o este pequeño tratado de gnoseología en Aleixandre: *¿Miro o lo sé? / Si callo está visible*. Esta preocupación por el análisis y el matiz está en la economía ancestral de la lengua: brevedad y profundidad se remontan al milagro de una paremiología, de un romancero y una lengua encendida como la del siglo XV.

No por esta arte mágica de palabras y de ideas dejan estos autores de ver la degradación de la dignidad de las materias en el experimento bélico contemporáneo. Todos ellos lo han vivido en su vida y hasta en su expresión. Es precisamente ese horror que nada quiere ahorrar de su tragedia el que busca y resiste a un lenguaje sagrado esclerosado o estereotipado. Si por detrás del escarabajo —*tristísimo minuto, / lento rodar del día miserable* (Aleixandre) está el *monogénés*, el nacido de sí mismo faraónico, es obligación del poeta mostrar dónde fueron a parar esas eternidades. Si por detrás de la sandalia solar (Aleixandre) está el sol invictus, el sol de las legiones de César y Juliano, el de la comunión persa, la misma permanencia del fuego vulnerado hace que el poeta llegue a decir: *No existe el hombre*. Esa resistencia y convocatoria a la vez de una lengua sagrada busca los tristes emblemas de la vida: de manera ya tan distinta el poeta enseña y es depositario de una verdad no escuchada. Aún es el que vive su muerte totalmente, minuto a minuto como si fuera el último y el inicial. Su patria final dicta palabras elegidas que los oídos sordos que gobiernan el mundo no escuchan. Su finitud se ahonda aún más en estos tiempos de cruel conocimiento; pero en este conocer desgarrado se ahonda y se redime la materia de su canto: *¡Siempre carne del hombre sin luz, sin luz! Siempre rodados / desde allá, de un océano sin origen que envía / ondas, rocas, espumas, cuerpos cansados, bordes / de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas* (Aleixandre).

Esta generación, o mejor, esta amistad española de dimensión antropocéntrica extremada que llega por momentos a los umbrales del panteísmo, desempeñó vivamente el papel de la Antígona clásica. Cumplió su ley moral, enterró a sus muertos y abrió el camino hacia la pura libertad del conocimiento.

HECTOR EDUARDO CIOCCHINI