

# Rescates desiguales y arraigos diversos

**L**os años setenta —decíamos en entregas anteriores<sup>1</sup>— marcan en la poesía española reciente el momento de las recuperaciones. No de las reconciliaciones: a la poesía social no se le perdona ni el más pequeño de sus pecados, y a nadie le preocupa que ese rechazo frontal pueda desatender alguna modesta virtud. Se presta atención precisamente a la poesía que el socialrealismo ha despreciado y en gran medida ha impedido leer con detenimiento y sin prejuicios. Así ocurre con muchos de los poetas que comenzaron a escribir en los años treinta y que alcanzaron esa etapa vital tan dudosa que se denomina madurez durante los años de la posguerra.

Por supuesto, antes de la transición política habían sido muy bien considerados en círculos de suficiente prestigio los poetas que forman el núcleo más conocido de esa promoción: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo. Sin remontarnos a los años cuarenta, cuando esos nombres eran inevitables en los ambientes de la cultura oficial, señalemos que en 1965 la revista *Insula*<sup>2</sup> había dedicado un número a la llamada generación del 36. Pero no se puede decir que en esa ocasión nadie muestre demasiado entusiasmo por quienes son catalogados como miembros heterogéneos de un frente poético disperso.

El rasgo más común a todos ellos es su pertenencia a aquella joven corriente literaria de los años 30 que, oponiéndose a la generación del 27, pretendió «rehumanizar» un ambiente poético para ellos excesivamente tecnificado y frío. Como es sabido, los primeros en «rehumanizarse» fueron los poetas que habían homenajeado a Góngora, aunque lo hicieran sin renunciar a los ricos atributos formales adquiridos en su etapa anterior. Para la mayoría de ellos, la inquietud por los temas humanos y hasta colectivos tuvo un carácter controvertido y heterodoxo, mientras que los jóvenes poetas de entonces, aún haciendo sus primeras armas, muchos de ellos, en la vanguardia literaria, se inclinaban mayoritariamente hacia el equilibrio renacentista y la serena autoindagación. José Manuel Caballero Bonald ha señalado que estos poetas «registraban la materia de la propia vida con una imperiosa necesidad de encontrar asideros morales, escalo-

<sup>1</sup> Ver «El fin de un siglo de poesía», en Cuadernos hispanoamericanos, num. 481 (julio, 1990), págs. 11 a 116, y «El adiós de una generación», en Cuadernos hispanoamericanos, núm. 484 (octubre, 1990), págs. 91 a 100.

<sup>2</sup> *Insula*, núms. 224-225, 1965.

nadamente fijados en la recuperación de la infancia, el enraizamiento en la tierra, el entronque con la familia y la búsqueda de Dios»<sup>3</sup>.

Esas características nos obligan enseguida a matizar. Miguel Hernández, Gabriel Celaya o Angela Figuera apenas pueden ser catalogados junto a Leopoldo Panero, Germán Bleiberg, o Luis Rosales. Es la primera aclaración que suele hacerse al hablar de esta promoción de poetas: en ella hay grupos muy diferenciados e individualidades de muy diversa trayectoria. Frente al grupo de Rosales hay otro orientado hacia la poesía testimonial o claramente socialrealista. Incluso dos poetas cronológicamente paralelos a esta generación, Juan Bernier y Ricardo Molina, forman parte del grupo *Cántico* de Córdoba, en el que apenas tienen cabida los rasgos antes señalados para el grueso de la promoción. Por otra parte, Juan Gil Albert prefiere ser considerado próximo a la generación del 27, pero no parece impropio estudiarlo dentro de esta nómina, sobre todo si nos atenemos a la evolución de su obra (y si, como decíamos en artículos anteriores, adoptamos la compartimentación como un marco auxiliar y no como una categoría definitoria).

La cuestión que aquí nos interesa especialmente es qué papel representaron estos poetas en la reconstrucción del panorama poético español de los años setenta. Hemos apuntado ya la predisposición a las recuperaciones, pero no todos los autores a que nos referimos tuvieron su día de gloria de la misma manera, ni quienes los reconocían o los silenciaban actuaban así respondiendo a las mismas intenciones.

Miguel Hernández es un caso aislado y un ejemplo de discordia: mientras, ya en los años setenta, sus versos eran reeditados de las formas más diversas y leídos con devoción por un amplísimo sector de lectores, su obra en conjunto era situada por la crítica y por los nuevos poetas en un lugar nada preeminente, honorable, pero discreto. Su corta vida, condicionada por rigores tan extremos como la escasez de medios en que se formó, la guerra y la cárcel, no había sido la más apropiada para alcanzar el grado de autocontrol literario que los jóvenes poetas de la transición española decían exigirse a sí mismos y, por supuesto, necesitaban ver en sus clásicos.

Ese fenómeno de retraso del lector mayoritario con respecto al poeta contemporáneo, no es nada nuevo, pero en los años que nos ocupan parece especialmente relevante: la poesía social —en cuyas filas se situaba sin distinciones a Miguel Hernández— acompañó al lector no especializado durante los últimos años del franquismo y aún los primeros de la democracia, precisamente cuando ya había sido marginada y casi penalizada por los poetas y los críticos más influyentes del momento. Quizá sea esa una de las razones por las que los nuevos poetas de entonces han pasado muchos años lanzando contra la poesía social denuestos que en los ambientes poéticos parecían redundantes, pero que ante el lector podrían tener sentido todavía. Lo cual no deja de encerrar una contradicción: el poeta emergente pretendía, por lo común, ser minoritario, pero parecía reclamar para sí la atención de la «inmensa mayoría», desviada aún por los derroteros de la poesía social.

<sup>3</sup> José Manuel Caballero Bonald, «Apostillas a la generación poética del 36», en *Ínsula*, núms. 224-225, 1965, pág. 5.

No debemos olvidar que la poesía social tuvo sus raíces en aquella vuelta a lo humano de los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. Si una corriente rehumanizadora se dirigió hacia la intimidad amorosa y la religión, otra, primero en el exilio y después en nuestro país, pretendió poner su verso en pie y lanzarlo a la calle: León Felipe, Neruda —cierto Neruda, claro— y Alberti eran tan «actuales» como Miguel Hernández para aquel lector desfasado. ¿Formaban entonces los nuevos poetas de los años 70 una corriente antihumanizadora? Parece coherente afirmarlo si tenemos en cuenta que muchos de ellos defendían la especialización absoluta del poeta —y, obligadamente, la del lector—, lo que conducía a ejercicios formales muy minoritarios. Pero no se puede decir que *todos* los jóvenes fueran ajenos a la otra corriente, intimista y neoclasicista, que hemos señalado en la generación del 36. La acogida y la repercusión que el rescate de unos y otros tuvieron puede iluminar bastante el panorama de la nueva poesía de aquellos años.

## Rescatarse a sí mismo

Muchos de los poetas del 36 tuvieron sólo un reconocimiento teórico, es decir, académico e incluso editorial, pero no se vieron reflejados en la obra, en la actitud o en el interés investigador de los autores emergentes. Pensemos, por ejemplo, en los últimos poemas de Dionisio Ridruejo, marcados por el abandono y el aislamiento. Cuando leemos

Los poetas  
americanos, desde Poe, entrevistados  
con clave falsa y a cristal humano,  
me vuelven sus espaldas,<sup>4</sup>

es inevitable pensar que los poetas españoles, a no ser sus amigos de siempre, tampoco se le aproximaban mucho. Sin embargo, la última etapa de la obra de Ridruejo es un ejemplo de autocrítica y de replanteo estilístico fuera de lo común. Solitario, apesadumbrado y vuelto de espaldas al poeta que había sido, Ridruejo elige desbrozar terreno en vez de caminar por senderos seguros. No podemos decir que su intento diera resultados brillantes, pero los momentos de verdadera altura son frecuentes en estas composiciones desalentadas y frías. El arranque de muchos poemas nos muestra el nivel a que era capaz de llegar el poeta de Soria:

Nada tan parecido a una cantera  
como una ruina, y el final del mundo  
será como el principio<sup>5</sup>

Algo similar ocurre con Germán Bleiberg, de quien la crítica recuerda repetidamente sus sonetos amorosos —de 1936—, y que llevó a cabo también por aquellos años una reconversión interesante. Bleiberg había escrito poemas muy marcados por algu-

<sup>4</sup> Dionisio Ridruejo, *Casi en prosa*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1972, pág. 43.

<sup>5</sup> Dionisio Ridruejo, *ob. cit.*, pág. 173.

nos de los poetas del 27 y, después, otros muy tendentes a un exaltado romanticismo —común, por otra parte, a sus compañeros de promoción—, pero al final de los años 60 su trayectoria desemboca en una expresión relajada y precisa, llena de concreciones objetivas y de lirismo escueto. Sus poemas últimos —véanse «Vigilia», «La visita» o la serie «Buffalo»— siendo composiciones aisladas, valen por bastantes colecciones enteras de versos de sus contemporáneos más aplaudidos. Como en el caso de Ridruejo, Bleiberg parece cortar amarras con su poesía de juventud —y aún de madurez— y adentrarse en los accidentados terrenos del antirromanticismo.

Más prolífico que los anteriores, Ildfonso Manuel Gil intenta elevar el tono de su poesía, siempre digno, en *Elegía total* (1976), quizá su obra más unitaria y ambiciosa. La confusión onírico-apocalíptica de los poemas en verso libre de este volumen —«Lamentaciones»— parece querer aproximarse a ese cajón de sastre que puede ser la imagen surreal (algo que ya tentó al poeta en algunas composiciones de sus comienzos):

definitivamente perdidos paraísos desandados a tientas,  
regresando pavor a la humedad oscura ya sabida,  
espejos abismados  
oráculos de espaldas en pared sin conjuros,  
silencio derramado gota a gota del tiempo<sup>6</sup>

Pero más que al surrealismo, Ildfonso Manuel Gil se acerca en estos versos —como en otras ocasiones de su obra— al expresionismo tardío, corriente estética de voltaje irregular en la que, según creemos, debe ser estudiada buena parte de la poesía social y religiosa de los años previos a la época que estudiamos. Pero el expresionismo poético español camina con pies de plomo, lastrado por una concepción abrumadora y abrumada de la existencia, carente casi siempre de vuelo propiamente artístico, más pegada a un ego atormentado y cejijunto que al doloroso mundo supuestamente reflejado en sus versos. El autor de *Elegía total* no es una excepción.

Ninguno de estos poetas puede ser entrevistado en los libros que entonces se consideraban renovadores. Igual podemos decir de Leopoldo Panero, cuya obra completa aparece en 1973 editada por su hijo, el también poeta Juan Luis Panero, o de José García Nieto. Pero mientras la obra de Panero padre se queda atada a un tiempo que la borra cuanto más se aleja, y la de García Nieto crece con tanta facilidad como falta de interés, aquellos intentos de Bleiberg o de Ridruejo se leen como contemporáneos nuestros. Lo mismo ocurre con los libros que por estos años suponen la reaparición pública de dos poetas de tan diferente trayectoria como Arturo Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco.

La antología de Serrano Plaja *Los álamos oscuros*, publicada en 1982, había sido prologada por Vivanco en 1975. «Serrano Plaja —dice— inaugura a sus cincuenta y muchos años una nueva forma (...) Por este libro [*La mano de Dios pasa por este perro*] ha sido un precursor de los poetas jóvenes», y más adelante no duda en calificar de surrealista a este poemario de su paisano y amigo.

Serrano Plaja tiene al menos uno de los rasgos inequívocos del poeta de talla: es escurridizo. El libro que le ganó notoriedad, en plena guerra civil, *El hombre y el*

<sup>6</sup> Ildfonso Manuel Gil, *Elegía total*, Publicaciones Porvenir Independiente, Zaragoza, 1976, pág. 35.

<sup>7</sup> Arturo Serrano Plaja, *Los álamos oscuros*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1982, pág. 26.

trabajo, podría haberse estancado en el pantano esterilizante de aquella contienda, pero leído treinta años después —fue reeditado en facsímil en 1978— muestra destellos de una intacta limpieza de estilo:

Los rebaños de ovejas  
cada vez más menguados,  
las esbeltas cabrillas,  
los corderos,  
por una tierra flaca  
que presiente el invierno,  
despacio y mansamente  
apacientan.<sup>8</sup>

El tono manriqueño no es el único atractivo del libro que reseñó tan favorablemente Antonio Machado<sup>9</sup>. Los cantos al trabajo, tan pegados al momento bélico, se apartan del servilismo pseudoépico de tantos poetas circunstanciales. Años después, en *Galope de la suerte* (1958)<sup>10</sup>, observamos una versatilidad saludable, un mimetismo (el de Vallejo es evidente en los poemas de prosa) no deudor, sino asimilador y ágilmente utilizado. Ya en *La mano de Dios pasa por este perro* (1965)<sup>11</sup> se expresa sin dependencias formales o ideológicas —que nunca habían sido determinantes— en unos poemas parareligiosos (el acercamiento no llega a la conversión, y quizá por eso mantiene su interés) que llegan al lector con fluidez y autonomía.

Pero Serrano Plaja no figura tampoco entre los poetas más releídos del momento, a pesar de las afirmaciones de Vivanco. Subrayemos que ese fenómeno se produce en más de un poeta de esta generación (Bleiberg, Vivanco, incluso Rosales): el autor se encuentra recluso para el lector poco atento —y para el nuevo poeta poco escrupuloso— en sus obras más fácilmente definidas y definidoras de épocas pasadas.

El mismo Vivanco, muerto en 1975, dejó un excelente material poético, en gran parte dispuesto para la edición que vio la luz al año siguiente y que tampoco fue motivo de aplausos especiales. *Prosas propicias*<sup>12</sup> es un libro maduro y fresco a la vez, un verdadero alarde de recursos y de experiencia renovada. Sirva como ejemplo la utilización que hace del versículo: versículo como estrofa, como poema parte de un poema más amplio, como breve relato ensamblado a otros que componen el poema, etc. Sin duda, el mejor libro del autor, y uno de los mejores de su generación, *Prosas propicias* ofrece en pleno desarrollo alguna de las estructuras retóricas —incluida la distorsión vanguardista cuidadosamente dominada— que muchos poetas jóvenes estaban practicando como si se tratase de novedades absolutas.

## Luis Rosales

En cuanto a Luis Rosales, a pesar de haber sido el poeta más celebrado del grupo, tampoco se puede decir que su reconocimiento por parte de las nuevas generaciones

<sup>8</sup> Arturo Serrano Plaja, *El hombre y el trabajo (facsímil de la primera ed.)*, Ed. de la Torre, Valencia, 1978, pág. 58.

<sup>9</sup> Antonio Machado, *Poesía y prosa, tomo IV, prosas completas (1936-1938)*, edición del Oreste Macrí. Ed. Espasa Calpe y Fundación A. Machado, Madrid, 1989, págs. 2.281 a 2.283.

<sup>10</sup> Arturo Serrano Plaja, *Galope de la suerte*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1958.

<sup>11</sup> Arturo Serrano Plaja, *La mano de Dios pasa por este perro*, Ed. Rialp. Col. Adonais, Madrid, 1965.

<sup>12</sup> Luis Felipe Vivanco, *Prosas propicias*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1976.

se tradujera en una presencia apreciable de su obra en los libros que por entonces accedían al primer plano<sup>13</sup>. Y eso a pesar de que en los años setenta el autor de *La casa encendida* mantuvo una actividad editorial considerable: en 1973 publicó *Canciones*, y en 1974 la primera edición de *Como el corte hace sangre*, incluía un homenaje de jóvenes poetas; en 1976 publica su primera antología poética, *Las puertas comunicantes*, y en 1978, la «plaquette» *Pintura escrita*; al año siguiente aparece *Diario de una resurrección*, y en 1980 inicia la serie *La carta entera*, que ocupará al autor a lo largo de los años 80. En 1971 la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, tan próxima al poeta, le había dedicado un homenaje que constituye la primera compilación de estudios sobre la poesía de Rosales<sup>14</sup>. Sin embargo, aunque su figura comienza a desprenderse de las adherencias oficialistas que tanto la habían desfigurado ante el lector influido por la ortodoxia «social», y aunque el respeto por su obra no decae, el poeta es consciente de que ninguna nueva corriente lírica discurre a su ritmo. Llega a quejarse de ello públicamente: «Nadie me oye con atención» (*Canciones*)<sup>15</sup>, aunque no se regodea en el lamento: «Si nadie las escucha [sus palabras]/ paciencia y barajar, éste es tu oficio» (*Diario de una resurrección*)<sup>16</sup>.

El rasgo que más podría acercar a Rosales a la nueva poesía —cierta nueva poesía— de los años setenta es la resonancia surrealista que podría detectarse sobre todo en sus poemas en verso libre. Sin embargo, los elementos irracionales de su poesía han sido cribados por un tamiz reflexivo y personal, y se han fundido, como un componente más, a la síntesis de tradiciones realizada por Rosales, tradiciones que van desde la poesía arábigo-andaluza hasta el expresionismo irónico de Ramón Gómez de la Serna, pasando por nuestro barroco. Sobre todo es visible la presencia del autor de las greguerías: no por casualidad Rosales dedica *Canciones* «a Antonio Machado y a Ramón Gómez de la Serna, los fundadores». Imágenes como «La puerta es un espejo que se mueve» o «dimos tantos paseos que llegamos al Paraíso Terrenal,/ y no hemos regresado todavía» están íntimamente emparentadas con la creatividad de Ramón, cuya obra ha sido un verdadero vivero poético del que se han servido los mejores poetas del 36 para llevar a cabo trasplantes y desarrollos particulares (en *Prosas propicias*, Vivanco dedica unos poemas muy ilustrativos a *Cartas a mí mismo*, uno de los libros más líricos de Ramón).

A propósito del supuesto surrealismo de Rosales, puntualizaba Dámaso Alonso: «Yo veo *La casa encendida* como uno de los intentos más logrados de incorporar los hallazgos del surrealismo a una técnica constructiva; para ello el poeta pasa a cada instante de la racionalidad a la irracionalidad, de la mera evocación de la memoria iluminada a la fluencia onírica, y se demora más o menos del lado de acá o del lado de allá de esta muralla, tan divisoria en general; no en su poesía»<sup>17</sup>. ¿No es esa movilidad lo que hace de la obra de Ramón una estimulante excursión en la que a cada paso es inevitable que un pie se apoye en la referencia real y otro en el vuelo imaginativo?

Y ya que citamos a Dámaso Alonso, señalemos que en su famosa distinción entre poetas arraigados y desarraigados, no todos los autores de cada uno de esos extremos

<sup>13</sup> Así se desprende incluso de las páginas que intentan mostrar lo contrario, véase Antonio Sánchez Zamarreño, *La poesía de Luis Rosales*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, capítulo VIII: «Rosales en el contexto de los años 70».

<sup>14</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 257-258, 1971. Véase allí la aportación de Ramón Pedrós (págs. 590-592), que proclama, aunque no llega a demostrar, la paternidad de Rosales sobre los nuevos poetas de entonces.

<sup>15</sup> Luis Rosales, *Poesía reunida (1935-1974)*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981, pág. 52.

<sup>16</sup> Luis Rosales, *Poesía reunida (1979-1982)*, Ed. Seix Barral, 1983, pág. 129.

<sup>17</sup> Dámaso Alonso, «Unas palabras para Luis», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 257-258, 1971, pág. 349.

se comporta de la misma manera: el arraigo de Leopoldo Panero no es el de Luis Felipe Vivanco, como el desarraigo de Celaya no es el de Otero. Luis Rosales es un arraigado a la intemperie. Otros poetas echan sus raíces bajo un techo formal e ideológico de pilares bien asentados y señalizados, a salvo de vaivenes y peligros. Incluso si en muchos versos de «arraigados» leemos palabras que parecen exponer interioridades convulsas, incluso angustiadas, el conjunto de un poema, de un libro o de una época entera de creación está sujeto al refugio firme al que se vuelve en cada final de composición o en cada momento clave. Es el «Señor, ésta es mi casa y mi costumbre», de Leopoldo Panero. Se diría que los más señalados garcilasistas han pretendido competir con los poetas más próximos a *Espadaña* en autosondeo dramático<sup>18</sup>. Pero esa indagación muestra siempre los cables de seguridad que los unen a la superficie, cable entre los que nunca falta la cobertura última de Dios.

Rosales no oculta su confesionalidad religiosa y, sin embargo, su buceo en sí mismo y en su entorno aparece desprovisto de garantías, revestido de los atributos de la aventura espiritual y estética. Pocos poetas arraigados se atreven a emplear deliberadamente el prosaísmo coloquial —incluso vulgar— para expresarse en verso. Rosales lo hace, sobre todo en su variado versículo, con una finura idéntica a la que emplea para cincelar las composiciones métricas regulares de *Retablo* o de *Canciones*.

La lectura de la obra de Rosales se refleja, no obstante, en poetas ya no tan nuevos en la época que estamos considerando, pero sí releídos por entonces desde nuevas perspectivas:

La nieve es un esfuerzo, nunca duerme,  
nunca puede dormir. La nieve última  
quizás no va a caer, quizás no pueda  
volver a atar el agua en la blancura  
temporal de sus manos. Si, mañana  
tal vez no va a nevar, caerá la lluvia,  
y en el mirar de Dios seremos naufragos  
de muerte semanal y para nunca.<sup>19</sup>

¿No están esas reiteraciones y ese tono de emoción expectante en los primeros libros de Claudio Rodríguez? Esa proximidad entre dos obras tan interesantes aparece en más de un momento de *Rimas*, pero persiste en libros posteriores:

El agua de tu cuerpo está muy junta y muy temblada  
ascendiendo de la sombra a la luz,  
y nunca acaba su ascensión,  
su encendimiento gradual<sup>20</sup>

No se trata de influencia, sino de aportación. Igual podríamos decir de cierta tendencia al exceso confidente y cordial —«He caído tantas veces que el aire es mi maestro», «La desesperación suele llevar a la calumnia o al suicidio»— que se transmite a la poesía de Félix Grande.

<sup>18</sup> Véase José García Nieto: *Los cristales fingidos*, Col. *Ángaro*, Sevilla, 1978: «Tierra de nadie soy, cielo de nadie/ sólo estoy en la luz con que me ciegas» (pág. 23), «La certeza de ser otro me arroja/ a un desierto sin nombre» (pág. 35).

<sup>19</sup> Luis Rosales, *Poesía reunida (1935-1974)*, pág. 143. El fragmento pertenece a *Rimas*.

<sup>20</sup> Luis Rosales, *Poesía reunida (1979-1982)*, pág. 64. Corresponde a *Diario de una resurrección*.

Rosales es un poeta todavía por descubrir en más de un aspecto. Junto a las excelencias de su obra, acrisolada y flexibilizada por el tiempo, habría que atender más a su papel de puente entre diversas tendencias y hasta entre cierta poesía latinoamericana —más acá de Neruda y de Vallejo— y la española.

## Juan Gil Albert

Mejor suerte ha tenido la obra de Juan Gil Albert. A partir de la publicación de la antología *Fuentes de la constancia*<sup>21</sup>, en 1972, los libros del autor valenciano, hasta entonces muy minoritariamente conocidos, se reeditan y se recensionan de forma entusiasta. Los homenajes, las citas, las referencias a Gil Albert se multiplican. Responsable de ese reconocimiento fue, en gran medida, César Simón, otro poeta tardíamente conocido. Pero si la filiación ha llevado a Simón a estudiar y difundir la obra de su maestro, resulta sintomático señalar que no le ha condicionado a la hora de escribir poesía. La obra de Simón discurre por senderos propios, en mi opinión, muy lejos estéticamente del autor de *Las ilusiones*.

Fueron otros poetas, más jóvenes que Simón, quienes hicieron de la recuperación de Gil Albert la defensa de sus propias posiciones poéticas. Fueron sobre todo algunos poetas novísimos no castelletianos y bastante nuevos poetas andaluces no encuadrados dentro de la «nueva sentimentalidad». La obra de Gil Albert contiene elementos insólitos en la poesía madura de los años 70, aunque no totalmente ajenos a las líneas generales del conjunto de la generación del 36. Ante todo, aporta la vuelta al romanticismo, la fijación temática en la celebración de las excelencias naturales y humanas y, consecuentemente, la recuperación del paganismo.

La vuelta al romanticismo de buena parte de la poesía posbélica es un fenómeno poco estudiado. Como consecuencia de la llamada rehumanización, el intimismo adoptó la naturaleza como vehículo para penetrar en los recovecos del alma humana y para entrever el gesto silencioso y severo de Dios; pero la naturaleza y la intimidad también sirvieron para conectar con la trascendencia pagana en alas de una imaginaria neorromántica: Luis Cernuda toma esa dirección ya en los últimos poemas de *Invocaciones* (1935) —véase «Himno a la tristeza» y «A las estatuas de los dioses»— y se instala en ese ámbito con *Las nubes* (1940). Quizá la cosecha más copiosa de esa derivación intimista-paganizante esté en la obra del grupo *Cántico*.

La orientación de Gil Albert hacia el clasicismo grecolatino tiene el carácter de un «arraigo» tan permanente y unilateral como el que ofrece la más amurallada fe. En uno y otro caso la retórica elegida prescinde de las sinuosidades del simbolismo y, por supuesto, del vértigo vanguardista. Se diría que la poesía española, al no haberse sumergido de lleno en la corriente romántica, estaba condenada a reinventarla. Pero mientras a finales del siglo XVIII los primeros románticos europeos se sentían ante el abismo de lo desconocido —tentador pero también desconcertante—, el neo-

<sup>21</sup> Col. Ocnos, Barcelona, Reeditada por Juan Carlos Rovira en Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1984.



romanticismo de mediados del siglo XX sólo podía recomponer el gesto, comportarse «a la manera» de los modelos del pasado.

De esa «manera», la actitud del yo poético, removida desde sus cimientos en los años de entreguerras, se reordena y enmienda: prescinde de todo distanciamiento entre la voz, el mundo representado y los entresijos de ambos, las trampas del lenguaje y la engañosa transparencia que lo real ofrece al poeta inspirado. El poeta vuelve a poner letra mayúscula al misterio, independientemente de los nuevos datos —ya que no soluciones— aportados por la ciencia y la filosofía recientes.

Esa confusión de planos entre el portavoz del poeta en el texto, la referencia obligadamente no contemporánea y la utilización acrítica del lenguaje supone que el hecho poético se concibe como misión celebratoria, si no profética: el poeta apunta así a un estado de inocencia totalmente opuesto a la primera premisa vanguardista. No olvidemos que la vanguardia no es sólo un desbordamiento de moldes formales, sino, ante todo, un cambio decisivo en la consideración que de sí mismo tiene el autor; es el fin de la inocencia. La modernidad posromántica desconfía del mecanismo analógico con el que el romanticismo intentaba armonizar el mundo viviseccionado por la razón ilustrada, y asume las contradicciones de esa imposible analogía universal abrazando la causa austera de la ironía<sup>22</sup>.

En la obra de Gil Albert se vuelve a aquella bonanza armónica del yo poético, un yo crédulo y capaz de expresarse de una manera decididamente idealista:

Formas infatigables de mi alma,  
blancos rayos de luz sobre las cosas,  
terrenal soplo abierto, alas mías,  
que me arrastráis sin freno ni codicia  
por esta indescifrable primavera  
del ser, los tactos, la tibieza, el frío,  
las formas y el color de sus pasiones,  
lo más oscuros sinos de la tierra;  
¿dónde vais desbocadas, presurosas?<sup>23</sup>

Gil Albert elaboró durante años una obra escondida y constante y nos dio así un alto ejemplo de autodisciplina y de perseverancia. Sin embargo, su poesía se ha desarrollado dentro de unos cauces formales estrechos e invariables. La opción por el endecasílabo declamatorio —con el eje acentual casi permanente centrado en la sexta sílaba— imprime a sus libros una regularidad que llega a ser monotonía. La utillería verbal presimbolista colorea de anacronismo las largas tiradas de versos que con frecuencia caen en el estereotipo:

La imagen del amor como una rosa  
abre sus encendidas ilusiones  
y sobre el tallo esbelto resplandece  
la oscura primavera deseada.<sup>24</sup>

A veces, el estereotipo roza la caricatura:

<sup>22</sup> *Tomo estas ideas —aunque me permito no seguir las al pie de la letra— de Octavio Paz, Los hijos del limo, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, págs. 89 y ss.: «Analogía e ironía».*

<sup>23</sup> *Juan Gil Albert, Obra poética completa, Instituto Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, vol. I, págs. 152-153.*

<sup>24</sup> *Juan Gil Albert, ob. cit., pág. 167.*

La gran ciudad es selva y sólo selva.  
Tanto bullir de gentes que se ignoran,  
tanto instintivo gesto acobardado.<sup>25</sup>

¿Cómo pudo tener esta poesía acogida tan clamorosa precisamente en la década abierta por poetas tan poco ingenuos —y tan convencidamente ciudadanos— como los novísimos? Sin duda, porque entre esos poetas y sus seguidores se abrió una línea antivanguardista o simplemente antiformalista —es decir, en gran parte antinovísima—, engrosada hasta nuestros días por numerosos autores que ven en la vuelta a la naturaleza típica y al clasicismo tópico —en traducción romántica— un asidero magistral. Valgan como ejemplo unos versos de Antonio Colinas:

Contemplar un paisaje de vestigios antiguos  
que ocultan los zarzales, la montaña secreta;  
ascender al poblado en que el hombre no existe  
y mirar en lo alto tanta luz planetaria,  
la ceniza y la nieve, los caballos que abren  
con sus cabezas nobles, en el pinar, la niebla  
que sube de los prados, una vida absoluta.<sup>26</sup>

Gil Albert es un ejemplo de fe en la poesía, pero también de convencionalismo poético. Enmarcado en límites métricos poco flexibles, su recurrente prosaísmo se poematiza sólo con engarces de vocablos acuñados de antemano como prestigiosamente líricos. Pero la relación entre sus palabras no pretende mover ninguna especial antena perceptiva. Semánticamente nada ambicioso, nada creativo, Gil Albert elige la pulcritud conformista, es decir, el manierismo. Y manieristas románticos que han llenado páginas de revistas y colecciones enteras durante los últimos veinte años de poesía, han visto en la obra de este poeta no sólo un antecedente, sino también una justificación.

## Francisco Pino

Igualmente recluso y reconocido por muy pocos, Francisco Pino fue editado con suficiente repercusión sólo a finales de los años setenta. Tras *Antisalmos*<sup>27</sup>, el «curioso» lector —no de otra forma se concibe el lector de poesía— tuvo nuevas entregas y reediciones de sus libros anteriores. Recientemente han aparecido los primeros volúmenes de su obra completa,<sup>28</sup> la más fácilmente trasladable de una página a otra; faltan por reeditar sus hermosos libros de experimentalismo no verbal.

Su intenso y extenso trabajo poético empieza a ser considerado como merece, pero es sorprendente que una poesía como la suya haya pasado desapercibida durante tanto tiempo. Sólo hay una explicación para semejante descuido: las corrientes poéticas predominantes han excluido del primer plano de la atención lectora una experiencia expresiva como la de Pino, personalísima e inclasificable, capaz de emplear con acierto registros tan diversos como la canción castellana pregarcilasista y la composición

<sup>25</sup> Juan Gil Albert, *ob. cit.* vol. II, pág. 173.

<sup>26</sup> Antonio Colinas, *Poesía 1967-1981*, Ed. Visor, Madrid, 1984, pág. 175.

<sup>27</sup> Ed. Hiperión, Madrid, 1978.

<sup>28</sup> Francisco Pino, *Distinto y junto (poesía completa)*, Ed. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1990.

espacial sin apenas texto en la que el poema está no escrito, sino trazado materialmente en el papel, es decir, una obra no sólo independiente, sino radical.

La poesía escrita por Pino antes de 1970, cuando comienza su etapa claramente experimental, es de una riqueza caudalosa y de una insólita falta de prejuicios. Sus poemas religiosos abordan los temas de rigor —La Navidad, San José, Los Reyes Magos— despojados de la carga personal tan característica de la mejor poesía religiosa de la generación a la que pertenece, al menos cronológicamente, el poeta vallisoletano. Para Pino la religión no es un conflicto anímico ni una dialéctica imposible entre Dios y sus criaturas, sino un hecho consumado, expresivamente muy enriquecedor, a la vez íntimo y universal. Sin duda alguna, el arraigo o el desarraigo que comentábamos más arriba son categorías totalmente ajenas a la actitud de Pino. El poeta se sitúa siempre detrás de sus palabras, serenamente al mando de ellas, no delante, no en primer plano de su dicción —como tantos poetas agónico-religiosos—, y sus palabras discurren siempre sueltas, aunque siempre minuciosamente supervisadas. En eso parece haber asimilado, hasta la letra pequeña, la lección de creacionismo. Así, cuando el poema se concentra en la sustantividad de la palabra, es decir, cuando la palabra no se conforma con referirse a nada, sino que aspira a materializarse —a un paso de la poesía-objeto, en la que aboca durante toda una etapa de la producción del autor—, nos encontramos con relieves semánticos insospechados:

Profundidades  
arriba y abajo.

Estrellas  
y peces.

Un barco se mueve y el trigo está fijo  
para siempre.

Algo nos lleva y nos alza  
y nos agarra.

Algo que es quilla y ancla  
y simiente.

Algo se entierra en nosotros  
voladoramente.<sup>29</sup>

La reedición de *Méquina dalicada* (1981)<sup>30</sup> y *Vuela pluma* (1982)<sup>31</sup>, ambos prologados por Mario Hernández, seguidos de *Cuaderno salvaje* (1983),<sup>32</sup> sacaron a la luz algunas facetas de este poeta polimórfico cuya obra puede ser ya considerada como una de las más granadas y jugosas de toda su generación. Es muy posible que entre los jóvenes poetas que a finales de los años ochenta intentaban abandonar los recintos abiertos —o cerrados— por los novísimos, Francisco Pino sea una fuente de estímulos renovadores.

<sup>29</sup> Francisco Pino, *Vía crucis*, Ed. del autor, Valladolid, 1967, poema 14.

<sup>30</sup> Ed. Hiperión.

<sup>31</sup> Francisco Pino *Vuela pluma*, seguido de versos para distraerme, Ed. Nacional, Madrid, 1982.

<sup>32</sup> Ed. Hiperión.

Como hemos visto, el tiempo, es decir, la lectura distanciada, está haciendo que veamos en la generación del 36 una mayor claridad en la dispersión o la confluencia de sus miembros y un interés más grande que el que hasta hoy se le ha concedido.

**Pedro Provencio**

