

significativa, no trasciende el instante, sino que se queda atrapada por el motivo temporal, incapaz de superar la anécdota.

El autor de *Marinero en tierra* es uno de los poetas del 27 que más ha trabajado su propia imagen en su obra. Pero la ficción *Rafael Alberti* ocupa un lugar bien identificado en ficciones más amplias como *generación del 27* o *poesía española contemporánea*. La dialéctica entre esos dos extremos de construcción imaginaria —la imagen del autor y la del conjunto en el que se inscribe— es otra clave de la actitud de cualquier autor. Cuando la imagen de Rafael Alberti es absorbida y certificada por su pertenencia a la imagen del grupo o de la historia literaria, se desdibuja y pierde interés. El autor habla de su propia imagen como si ella no dependiera ya del significado de sus palabras, sino de los esquemas objetivados y acuñados desde puntos de vista ajenos (históricos, estéticos, políticos, etc.). De ahí cierta insistencia autojustificadora que se observa en la obra del Alberti último:

Vedme aquí de veras y en paz.
Dadme la mano.
La mano abierta de hermano.
De un andaluz.
De un gaditano.¹⁵

Cuando Alberti se decide a hacer lo que podríamos llamar experimentos formales, el resultado no es más convincente. *Maravillas y variaciones acrósticas en el jardín de Miró* juega a indagar formalmente, pero no pasa de la epidermis de las palabras, de la cita oportuna y de la alusión ingeniosa:

mochuelo con ojos de unamuno
ruiseñor enmascarado de julieta
paloma en duelo por picasso.¹⁶

Al depender del modelo —la pintura de Miró— de forma tan curiosamente «figurativa», el poeta —la imagen de Rafael Alberti— delega su capacidad creadora en el reflejo lingüístico de su motivo externo. Las palabras enlazadas en acrósticos, por ejemplo, son intercambiables por otras —mezclar infantilmente «relámpagos ofidios» da igual que «Moler incontinente rehata oligofrénica»— con tal de que no disuenen del tipo de pintura que retratan ni de la imagen de un Alberti miembro de un grupo y de una época. La ficción de Alberti como autor concreto ha sido suplantada por la del Alberti representante de otras ficciones más seguras pero menos fértiles. Cuando este superviviente de la época dorada del vanguardismo traza jeroglíficos o deshace frases para recomponer gráficamente una página, ya no nos produce el efecto fulminante —de aprobación o de rechazo— que era de esperar en los años veinte o treinta.

¹⁵ *Rafael Alberti, Obras completas, tomo III, Ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 533.*

¹⁶ *Ob. cit., p. 514*

Caso aparte

También el Gerardo Diego de *Biografía continuada* —escrito entre 1971 y 1982— intenta mantener encendido el fuego antisagrado de la vanguardia. Pero Diego lo hace sin ocultar ningún truco, sin pretender convencernos de que la vanguardia encierra una verdad artística más perdurable que cualquier otra (o más justificadora que las demás), y siempre más atento al resultado del poema que a la correspondencia entre lo escrito y la imagen del Gerardo Diego histórico.

Los poemas de *Biografía continuada*, tan cargados de sugerencias específicamente literarias, internas a cada frase, son contemporáneos de otros totalmente distintos, declamatorios, amables, formalmente sólidos y sueltos —la artesanía verbal de Diego es inagotable—, respetuosos de las reglas lógicas más lineales y de la preceptiva. Como se sabe, una y otra manera de hacer coexisten en el mismo autor sin contradicción aparente, como coexisten un romancillo festivo y un soneto amoroso. Se puede rechazar a un Diego para aceptar a otro —el lector se puede permitir también «licencias»—, y de hecho, es muy probable que muchos amantes de la poesía contemporánea sólo tengan en cuenta al poeta santanderino por su *Poesía de creación* o *absoluta*, y rechacen la mayor parte de su producción, compuesta por poesía *relativa*. Y al revés: habrá lectores decepcionados por las vanguardias que prefieran degustar los magníficos sonetos de *Alondra de verdad*. Pero una y otra manera son igualmente artificiosas y están basadas en el buen manejo de un solo arte, no en una doble personalidad —huelga hablar de posibles heteronomías— sino en una doble actitud ante el poema y una diferente selección de registros expresivos. Diego borda un poema religioso con la misma convicción estética que aplica a un poema de rupturas semánticas. El lector no debe engañarse: el poeta asume sus dos imágenes al mismo nivel y con la misma liberalidad.

Para él son dos *convenciones* estéticas igualmente válidas. Veamos dos ejemplos:

Qué bien suena, qué gloria de armonía
Se entrelaza en la luz de la mañana.
Tú, Bien Aparecida, Macarena,

Guadalupe, Icíar, Copacabana,
Pilar, Fátima, Carmen, Almudena.
Todas una: María, madre mía.¹⁷

...

Hay gritería de niños en la calle atardecida
niños que juegan a la vida y a la muerte
Si de pronto se callaran
entre la vida y la muerte
no habría ya ninguna diferencia.¹⁸

El primer fragmento parece impropio de un poeta que ha escrito el segundo. Nos quedamos con el segundo, pero sin excluir el primero de la obra de Diego: él no creía ser más «profundo» sacando de los gritos infantiles esa chispa de misterio que

¹⁷ Gerardo Diego, *Obras completas, tomo III*, Ed. Aguilar, Madrid, 1989, tomo II, p. 1.427.

¹⁸ Ob. cit., p. 1.378.

rematando su soneto a las advocaciones marianas. La diferencia estriba en su actitud ante uno y otro poema, una actitud que ni en un caso ni en otro se atiene a las exigencias de un Diego consabido (creacionista o neoclasicista). El poeta alterna una imagen y otra con una especie de irresponsabilidad saludable que sin duda parte de la víspera de las vanguardias y que se ha mantenido al margen de dogmas interpretativos.

Contra la corriente

La obra última de Vicente Aleixandre destaca claramente entre las de sus compañeros de generación. Nos referimos aquí, sobre todo, a *Diálogos del conocimiento* (1974), que, como es sabido, se apoya en su predecesor *Poemas de la consumación* (1968). La actitud que observamos en estos libros se aleja de autocomplacencias y de ideas fijas, incluso supera la retórica exclamatoria y ya algo asentada de los libros inmediatamente anteriores. *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* preludiaban un final venerable y sereno, sin complicaciones ni replanteamientos; pero los dos últimos libros de Aleixandre remontan el vuelo hasta la altura insólita de sus libros de anteguerra.

El primer diálogo nos sitúa ya en un paisaje más que desolado, inhabitable. Dice «El pájaro»: «Miro y en torno casi no hay aire/ para mis alas. Ni rama para mi descanso»... «vuelo/ en un aire que mata». Y, más adelante, afirma «El brujo»: «No, no hay vida,/ sino este pensamiento en que yo acabo». Estamos en un recinto sin referencias objetivas, sin dimensiones, en «la ya no vida» que anunciaba «Rostro final» de *Poemas de la consumación*. Hablan las voces de seres atrapados en la línea de demarcación entre la vida y la muerte, en ese «pensamiento» que se sabe falto de futuro ya, que no puede renunciar a su carga de existencia humana pero que con ella ya no puede contar para revitalizarse: «El ojo ciego un cosmos ve. ¡No viera!», dice «El» en «Los amantes viejos», y afirma después: «El pensamiento vive más que el hombre». De ahí que afirme enseguida: «Quien vive, muere. Quien murió aún respira»: quien está preso en este pensamiento vivo aún, está ya muerto puesto que esa vida no le sirve; y quien está así, ya muerto, sin embargo, aún piensa y habla. Esa participación tanto de la vida como de la muerte alimenta las duras contradicciones que llenan el libro: «La pesadumbre no es posible, y crece». «Es pronto, o nunca». En el espacio irrespirable los verbos —infinitivos, presentes lapidarios— se pronuncian y revierten sobre su propio origen, no marcan un entramado de transcurros o de cambios de estado o de orientación mental, sino que apenas pronunciados se hielan en un espacio sin salida.

En ese desfiladero laberíntico encontramos dos series de personajes: los que ven el final irreversible y se expresan de una manera más escéptica y definitiva, y los que recuerdan la vida como si todavía no hubiesen salido de ella por completo, como si aún les quedara un rescoldo de esperanza. Así encontramos rasgos comunes en «El brujo», en «El», en «El mendigo», en «El viejo», que pronuncia palabras estremecedoras:

Qué soledad horrible. Sólo un humo
era el aire. Con mis ojos cansados nada veo.
Nada escucho
con mis oídos. Si el mundo fue, idea es
y en ella, sólo, aliento.
Qué grandeza terrible así pensado
el mundo, como esta idea muerta en que giramos.¹⁹

Y, al otro lado, se defienden de ese rigor personajes como «Ella», «La maja», «El acólito», «La muchacha». Véanse los tonos claros, casi de «Cantar de los cantares», con que habla «Ella»:

Con ropas claras me compuse. ¡Vuelve
vuelve pronto! Así le oí. La primavera estaba
en su esplendor.
(...)
«Era ligero como viento, y vino
y me habló: Soy quien te ama».²⁰

Se ha señalado que «estos textos dialogados son en realidad yuxtaposiciones de monólogos paralelos, contrapuestos o convergentes, no verdadero diálogo dramático»²¹, pero creo que con ello no se hace justicia a la particular sutileza dramática de estos poemas. El monólogo requiere la soledad del protagonista (o el «aparte», si hay otros presentes), pero aquí cada personaje habla, si no totalmente *con* otro, al menos siempre *ante* otro. De un personaje a otro no se da, ni mucho menos, la indiferencia de quien habla para sí, sino que se produce una diferencia de nivel significativo, diferencia que se mantiene a lo largo del libro con la recurrencia de los dos tipos de caracteres que hemos visto. No hay *acción*, pero sí *tensión* dramática.

La belleza turbadora, incitante, de estos poemas nos hace reflexionar sobre el conjunto de la poesía última de la generación del 27 sin hacer concesiones a ningún poeta por razón de la edad o del prestigio acumulado. La entereza moral ante la muerte —ausente, por cierto, de *Diálogos del conocimiento*— no garantiza la valía literaria de quien la expone en verso. Lo que nos interesa, como lectores, en la entereza artística, la actitud de quien deja a un lado ataduras amables y se enfrenta a su obra con la íntima libertad necesaria para autocriticarse y arriesgarse.

Podríamos preguntarnos si el conjunto de libros que hemos comentado ha tenido alguna afluencia en otros poetas. Los poetas en edad mimética de los años setenta ponían sus ojos, o bien en la época ascendente de la generación del 27 (señaladamente en Aleixandre y Cernuda), o bien fuera de España. Empezaron a hacerse evidentes las lecturas de francotiradores como Miguel Labordeta, Carriedo o los poetas del grupo *Cántico*, y poco a poco aparecieron ecos de Brines, por un lado, y de Gil de Biedma, por otro. Pero no puede decirse que ningún poeta joven —al menos ninguno de los reconocidos como válidos— recibiera el influjo de la obra aquí comentada. Sin embargo, la actitud de sometimiento a la propia imagen conectada al conjunto *poesía*

¹⁹ Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, Ed. Plaza y Janés, Barcelona, 1977 (5ª. ed.), p. 73

²⁰ Ob. cit., p. 25.

²¹ Pere Gimferrer, «La poesía última de Vicente Aleixandre», en Vicente Aleixandre, ed., de José Luis Cano, Ed. Taurus, Madrid, 1977, p. 269.

española —y consecuentemente la búsqueda de esa imagen segura más que la de la propia voz— sí se transmitió a los nuevos poetas.

En próximos artículos veremos cómo entre los nombres afianzados a lo largo de los años setenta hizo mella y causó estragos la imperiosa necesidad de verse acogido y reconocido por la *poesía española*.

Pedro Provencio

