

DOS NOTAS SOBRE LUIS ROSALES

A mi amiga Mercedes Barat

I. POETA DE LA MEMORIA

Hay estilos de poetizar, hay la magia del artesano y la artesanía del poseído (Racine, Rimbaud). Pero lo primordial, lo que determina si un hombre ha de merecer la forma poética, es, a su vez, la gracia de estar poseído por el tiempo y la actividad creadora de la memoria.

CINTIO VITIER

Dentro del cuadro general de la inmediata posguerra la poesía de Luis Rosales presenta un carácter nítidamente distintivo: tras las huellas de César Vallejo o Antonio Machado, silenciosamente se sustrae a las dominantes de la época para intentar su propia aventura solitaria, su peregrinación por los menoscabados senderos de la cotidianidad, su exploración de lo elemental. Su estética engañosamente sencillista tiene su correlación en la asimilación de una experiencia histórica bajo la forma del desencanto. Su poesía se define así como una liquidación del optimismo verbal. Si a la generación del 27 correspondió cantar la plenitud de una vida que se adivinaba sin sobresaltos, a la poesía de Rosales le corresponderá verificar, en su íntima comunión con los objetos, en su despojamiento extremo, que no todo ha sido removido de cuajo por la guerra; que por encima y más allá de la amistad trunca, de las vidas cercenadas, aún queda una posibilidad de arraigo en una vida que se obstina en pulverizar con sus contradicciones todas las precarias alianzas del hombre con sus semejantes y con los objetos.

Para definir la actitud de Rosales frente a la de los poetas de la generación precedente, nada quizá tan ilustrativo como un poema de *Rimas* (1951) titulado «El bosque se iba haciendo al arder» (1). El poema lleva como epígrafe un verso de Jorge Guillén («tristemente naturales»), repetido también como verso final de la composición. Este poema

(1) Todas las citas están tomadas de *Rimas* y *La casa encendida*, Ed. Doncel, Madrid, 1971. El editor aclara con respecto a *Rimas* que «éste puede considerarse como un libro inédito, pues más de la mitad de sus composiciones se dan ahora por primera vez a la imprenta y no son pocas las modificaciones realizadas en el resto» (la edición lleva prólogo de Dámaso Alonso). Este artículo se ciñe concretamente al análisis de *Rimas* y *La casa encendida*, dejando para otra ocasión un estudio de conjunto sobre la obra poética de Luis Rosales.

interesa fundamentalmente por la actitud que define frente a la naturaleza. Si en el Guillén de *Cántico*, el ser era exaltado como inseparable en su esencia de la realidad, si su epifanía coincidía con la epifanía de la naturaleza, Rosales siente ahora la naturaleza, la biología, la realidad en su acepción más generosa, como un obstáculo interpuesto entre ser y ser, o entre el ser y su propia conciencia. En la generación del 27 la conquista del espacio exterior suponía una forma generalizada de vocear el básico acuerdo del poeta consigo mismo. Ahora, en la poesía de Rosales, como también en la de algunos poetas del 27 con posterioridad a la guerra (Cernuda, Guillén, Salinas y, naturalmente, también el imprevisible Lorca), supone la desconfianza frente a una naturaleza vista como productora natural de procesos de disolución (2). Así, en el caso de Rosales, la naturaleza desaparece: en su poesía, en efecto, ya no hay naturaleza: hay sólo *una visión particular de la naturaleza*. El vuelco coincide con la iniciación de una aventura de gradual exploración interior, de conquista de algunas mínimas parcelas de la realidad, modeladas por la imaginación. La Humanidad se degrada en el amigo y el mundo en una casa encendida. Poeta en una época de naufragio, Rosales intenta dar forma, en la realidad menesterosa de los años cuarenta, a unas pocas certezas. No pudiendo contar con la realidad, una realidad artera y hostil, el poeta se recluye en su desolado inconformismo: es a través de una respuesta anímica y cultural cómo el poeta convierte el verbo en la morada de su ser.

Indudablemente uno de los aciertos mayores de esta poesía consiste en la reconciliación que ella promueve desde el punto de vista del lenguaje. La famosa divinidad de los garcilasianos, el señor ahistórico de la mística reaccionaria, deviene en ella una presencia cotidiana y necesaria. Dios es ahora el nombre de una metáfora del ser amado, del amigo encarnado en el recuerdo. Su «Carta en dos actos, que, como tantas otras, no he puesto en el correo», no discurre ya por el trillado sendero de los problemas de conciencia. Alude a su hijo y a un amigo, Luis Felipe Vivanco, a una casa en Cercedilla, a las caries de la realidad, al color de la orina. Diríase que este Dios, como el de Teresa de Avila, ya no tiene nada que ver con el de la teología. De algún modo

(2) En realidad la guerra supuso más un cambio de énfasis que una ruptura en la poética de esta generación. De hecho los dos poetas más intensamente conflictivos de la generación del 27, Cernuda y Lorca, ya habían definido todas sus características con varios años de antelación al conflicto. Dos excelentes estudios que impugnan la hipótesis de la ruptura son: *El poeta y la poesía* (Ed. Insula, 1966), de Biruté Ciplijauskaitė, y *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925* (Ed. Gredos, 1968), de Andrew Debicki. Para los casos particulares de Cernuda y Lorca, el lector puede consultar el penetrante estudio de Octavio Paz sobre Cernuda, recogido en *Cuadrivio*, y el magnífico libro de Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca: ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos* (Ed. Aguilar, 1967).

en él se cumple la paradoja de Voltaire: «Dios creó el hombre a su imagen y semejanza y el hombre le retribuye la atención.» Es el dios secularizado que hace las veces de heterónimo. Esta actitud frente a Dios es perfectamente coherente con su poética. Del mismo modo en que ella abandona los grandes temas (la Humanidad, la Historia, el Amor, la Sociedad y Otras Grandes Cosas habitualmente escritas con Mayúsculas) para poner el acento sobre las realidades elementales y próximas (la mujer, el hijo, las miserias de la realidad, los estragos del tiempo, la amistad), el Dios catedralicio cede paso a un Dios de aldea, fraternal y antimetafísico. Esto tiene su correlato expresivo en una vocación prosaísta que se obstina en abolir los fastos gratuitos de la lengua literaria, que encuentra su posibilidad y razón de ser en la reelaboración de un lenguaje deliberadamente sencillo y directo.

Esta actitud aparece más claramente manifiesta en el poema titulado «Hay un dolor que se nos junta en las palabras», y que es en realidad una suerte de manifiesto, simultáneamente declaración de principios y poética. La liquidación del ayer (en los primeros versos del poema el ayer es comparado a América por su vejez y a un hotel por su fascinante promiscuidad; a continuación el ayer es liquidado en una subasta metafórica), implica también una crítica de la sensibilidad de ayer, y subsidiariamente una liquidación de su estética, ese optimismo verbal de la generación del 27 aludido anteriormente («y, finalmente, si tú supieras que un poema / no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería; / si tú supieras que ahora es preciso que escribamos / desde el solar de la palabra misma, / desde el solar de nuestra propia alma, / porque nada está vivo, sino ella, / porque nada en el mundo tiene ya fuerza para decir que sí, / porque nadie puede acordarse de nosotros, / nadie puede regalarnos un traje, / nadie puede saber que hemos tenido un nombre, / sino Dios» (p. 27). En este territorio devastado y yermo, lo único que aún puede guardar la identidad de los hombres y las cosas es una remota divinidad, un Dios tan distante y glacial que su presencia es de hecho el símbolo de una total ausencia. La rehumanización del yermo impone una recuperación de la palabra, el retorno a un *alma* ambiguamente identificable no sólo con el origen, sino también con una cierta función del lenguaje. Esto explica la función particular de la mirada. Los ojos devienen símbolo de una ceguera voluntaria. Al poeta no le interesa contemplar ni atestiguar. En la concepción de Rosales, naturaleza y sociedad o cultura resultan términos profundamente antitéticos. También la guerra ha sido un acontecimiento «tristemente natural». Su intento de afirmación de determinadas certezas en el orden de lo verbal se corresponde así

con una abolición de la realidad concebida como naturaleza no controlada. De allí que todos sus paisajes sean paisajes interiorizados, como su luz que brota del corazón. A semejanza de lo que ocurre en la poesía de Machado, para Rosales «todo el espacio del mundo es, así, interioridad, y viceversa, la interioridad es la progresiva conquista del espacio del mundo» (3). Rehumanización y conquista verbal del espacio exterior se convierten en aspectos complementarios de un único designio: restituir al hombre un mundo construido a la altura de su imaginación. La vocación profundamente humanista de esta poesía empalma así con esa revolución también profundamente humanista que fue el movimiento surrealista.

Entre los poemas finales de *Rimas* hay dos que pueden contribuir a precisar el concepto de lenguaje en la poesía de Rosales. Uno de ellos es el titulado «Aprendizaje». El título no puede ser más explícito; el sentido, tampoco. En la primera parte, subtitulada «Aprendiendo a ser mano», el poeta analógicamente equipara la relación de la mano y la percepción con la de la palabra y la memoria, la cual, a su vez, es una suerte de «palabra del alma». Todo este lenguaje sospechosamente metafísico alude a la idea de la experiencia entendida como aprendizaje de la realidad, de la palabra entendida como aprendizaje de la experiencia y de la memoria entendida como aprendizaje del alma. Así tanto la experiencia como la palabra y la memoria son simultáneamente un medio y un fin, un objeto de conocimiento y el instrumento de su propia investigación. El hecho de que el acento se desplace ocasionalmente de uno a otro de los polos de esta visión dual del lenguaje explica una aparente contradicción. En efecto, si a veces Rosales identifica el acto de nombrar un objeto con su creación en ese laberinto de espejos que es la memoria, otras, como en el poema titulado «La pregunta», el poeta alude subrepticamente al desvalimiento del verbo, a su incapacidad para *explicar la explicación* (como diría Julio Cortázar), y propone como única posible respuesta a un interrogante el correcto planteamiento de la propia interrogación (4). Diríase, tomando prestado uno de sus más sospechosos vocablos a la filosofía, que a veces Rosales se comporta como un nomina-

(3) R. GUTIÉRREZ-GIRADOT: *Poesía y prosa en Antonio Machado* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1969), pp. 77-78.

(4) Escribe Rosales en una copla todavía inédita:

*Debes saber
que no hay ninguna pregunta
que se pueda responder.
Pero no te importe:
siempre se pregunta
cuando se responde.*