

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 presente el invierno,
despacio y mansamente
apacientan.⁸

El tono manriqueño no es el único atractivo del libro que reseñó tan favorablemente Antonio Machado⁹. 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)¹⁰, 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)¹¹ 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*¹² 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

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

⁹ 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.

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

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

¹² 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 plano¹³. 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 Rosales¹⁴. 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*)¹⁵, aunque no se regodea en el lamento: «Si nadie las escucha [sus palabras]/ paciencia y barajar, éste es tu oficio» (*Diario de una resurrección*)¹⁶.

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-andaluz 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»¹⁷. ¿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

¹³ 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».

¹⁴ *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.

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

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

¹⁷ 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 dramático¹⁸. 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.¹⁹

¿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 gradual²⁰

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.

¹⁸ 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).

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

²⁰ 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*²¹, 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-

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