

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 seguirlas 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**

