

## EL SENTIDO DE MATERIALIDAD EN ALEIXANDRE Y OTROS POETAS DEL 27

La fundamental diferencia entre el crítico filólogo y, excepcionalmente, artista y el historiador y sociólogo de las letras ha creado, a mi parecer, dos perspectivas irreconciliables en el plano valorativo. El primero ve la obra, así como el estilista que pretende llegar a su génesis, como quien vuelve a leer o a releer, siguiendo las vacilaciones y titubeos que la perspectiva del propio creador abre a la crítica. Su «relectura», que es, a la vez, «reescritura», converge, se encuentra, no coincide necesariamente con el creador. Participa —eso sí— de una reestructuración que considera a la obra no como un producto acabado, como un objeto terminado y final, sino como una infinita lectura, que en cualquier momento puede continuarse. Esa visión, de un semantismo permanentemente renovado, es una de sus virtudes críticas.

Para la lingüística y la sociología de la literatura, la obra es un producto terminado, un testimonio, una «muestra» de modelo lingüístico o ideológico que ilustra el panorama de una historia de palabras o de ideas. La mezcla de ambas perspectivas es, a mi juicio, fatal, no sólo en cuanto puede ser desastrosa para la perspectiva crítica, sino también en cuanto inevitable. La síntesis crítica actual mezcla todas las perspectivas; mezcla lo excepcional como criterio de la obra de arte, el criterio de excelencia artística, en una axiología que cree en la objetividad de lo bello, es decir, en lo excepcional del artista y en la autonomía de la obra de arte, con determinaciones de tiempo, públicos y necesidades sociales. La mezcla de ambos parámetros servirá, sin embargo, provocativamente al acto de pensar; mostrará, aún más, el reclamo de una singularidad creadora, nos llevará a internarnos aún más en el taller secreto de esa tarea que, a mi juicio, es salvadora en la obra de un artista: redimir el instrumento de su creación. Útiles que se queman al final del viaje cuando las barcas entran al mar de la verdad y la belleza y son nuevos objetos de contemplación y de inquietud.

Trataré de redefinir —desde mi limitado ángulo crítico— alguno

de esos instrumentos y estrategias retóricas que han servido para pintar un cuadro o desarrollar un ámbito poético de resonancias expresivas, para reconstruir «alguna» de las *personas poéticas* de esta generación, y en especial de Altolaguirre y Aleixandre, en función de su experiencia espiritual, de ese viaje donde escritura y persona se lanzan juntas a una meta desconocida y final.

Contrariamente a la idea que opone creadores y críticos, pienso que todo creador propone en su intertextualidad una dirección crítica. Ya lo había predicho Baudelaire en su *Art Romantique*. El poeta de hoy —quizá el de siempre— extremadamente lúcido realiza una reflexión crítica correlativa a cada poema; manifiesta, como en una figura gestáltica, la otra configuración complementaria que, entrevista o no, desarrolla una disponibilidad crítica para el ojo advertido. La idea mallarmeana del poeta como hombre primitivo por excelencia no descarta la de su videncia y exactitud. Diría, más bien, que es la deformación profesional del profesor o del crítico periodista —a la que he pagado tributo— la que, urgida por razones de supervivencia, no puede elegir con cautela la calidad de sus temas o, más bien, se ve obligada, por razones de coherencia histórica, a completar cuadros y panoramas útiles para el historiador, no para el crítico valorativo. Pensemos, por ello, que un poeta también puede escribir esa historia de la literatura que Goethe y Valéry querían sin nombres ni fechas. Es el caso de Aleixandre en su poema *Historia de la Literatura*, en donde mide las consecuencias antropológico-filosóficas de la literatura desde la vida y obra de su experiencia creadora y crítica.

Por eso es lícito preguntarnos —si las letras son esa compensación de un destino trágico que deja sólo palabras—: ¿Qué tipo de vacío, de silencio contextual, preludia la expresión madura de estos artistas? Tiene y no tiene que ver con un silencio absoluto la herencia acusmática de la escuela pitagórica, el silencio plotiniano que preside toda la especulación y la expresión mística. Yo diría que es el silencio de la guerra y del destierro. El ventrilocuismo superrealista, esa vigilancia permanente de palabras, acciones y gestos es la purga necesaria que descoyunta el lenguaje, le hace decir nuevas cosas, «apuntar» hacia nuevas direcciones. Nacido del entusiasmo de las sinestesias —que Baudelaire y Rimbaud formularan— toma una beligerancia experimental en el atañor superrealista —*Espadas como labios, Residencia en la tierra*— y se recompone en la madurez de la realidad —*Poemas de la consumación*— y de su expresión redescubierta.

La partición, la parcialización exagerada, el fuego incisivo que quema todo límite, toda retórica y gramática tiene que resolverse en una *nueva unidad*. El poeta sólo destruye para recomponer—con «útiles nupciales», como dirá René Char—la unidad del ser como poema, para cantar, en suma, el milagro de la vida. Con la *pintura metafísica* se rompe la dicotomía de artes del espacio y artes del tiempo: los pintores captan lo temporal, los poetas lo espacial. El caso de Chirico en su *Hebdómeros*, ese nuevo *Sueño de Polifilo*, como el de Cocteau, Lorca y tantos otros, dibujantes, pintores y cineastas, zanja el hiato y propone una nueva unidad de las artes. La definición de esta nueva «poesía sin pureza»—como la llamará Neruda—parece trasladar cuadros de Chirico, Morandi o Magritte al dinamismo de la palabra: «Es muy conveniente—nos dirá—en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.» Concluye: «Quien huye del mal gusto cae en el hielo.» La lección de Rimbaud, de su experiencia espiritual de *Saison en Enfer* trasladada al plano teórico, adquiere esta nueva dimensión imaginaria e iconográfica. La locura se domestica en la posibilidad de una nueva retórica que reordena toda una biblioteca retrospectiva. Cada autor llenará con su experiencia inédita la capacidad de esta nueva retórica.

Quizá las inconscientes estrategias literarias de esta generación se hallan algo repetidas; pero como en toda generación, o mejor amistad, son encadenamientos necesarios para el dinamismo del *poema*, ese poema único y final que resume la vida de un hombre, que es creación personal en cuanto expresión, pero a la vez *mito de acción colectiva*. Deciden—eso sí—el destino de vidas totalmente entregadas a la poesía: con dimensión clásica en cuanto la acción poética es totalizadora, contempla acción y palabra como partes integrantes de un todo humano, de una justicia poética definitiva en la obra de la historia y de la humanidad.

Como el prodigio de Lorca, Manuel Altolaguirre es el elegido de ese grupo de poetas. El tipo humano que configura, provoca el más

diverso testimonio en boca de Salinas, Guillén, Cernuda. Es algo así como la definición de ese poeta que recordando a Maurice de Guérin caracterizaba Rilke diciendo: «Esa cosa rara y que dura poco.» Su misma dispersión en diversas tareas, después de la primera eclosión de su poesía lo definen como persona poética cuando ya el poeta que escribía había dado lo mejor de sí. Confirma su experiencia que no existen *poetas de madurez*, sino de expresión madura: el poeta sale como Palas, totalmente armado de la cabeza de Zeus. Creo que por esa razón Virgilio elige la expresión épica, que es filosófica, en su madurez, y Horacio aconseja dejar la poesía para los primeros años y la filosofía para la vejez. El ángel de Altolaguirre sigue existiendo, buscando, cuando ya ha dejado de expresarse. Corroboran esta idea sus propias líneas: «El poeta no se da nunca exacta cuenta de cuándo deja de ser joven para convertirse en un superviviente. Encerrado o formando parte de un anillo literario, cuando éste se deshace, de repente se encuentra flotando a la deriva o arribando a la playa de una isla desierta, y en cualquiera de las dos angustiosas soledades percibe que no es la edad la que concede ilusiones y bríos a su pluma, sino las circunstancias internas y externas de su vida. Por eso, la juventud a la que me refiero es aquella que depende de un estado de ánimo» (*O. C.*, 10). El destino del poeta —joven por excelencia— define el carácter de épocas y generaciones: entendidas éstas más como contemporaneidad entrañable, afectuosa, que como periodización histórica. En ese sentido el joven poeta siempre canta *lo que no es*, aquello que viene de otra parte, para lo que tiene órgano, boca y vísceras oraculares. Esta trayectoria define a algunos de los componentes de la llamada Generación del 27. Su metáfora poética va desde lo que no son a lo que son: uso voluntariamente la palabra ser. Que eso que no son sea más real que su ser no entraría en cuenta si las realidades mencionadas aludieran a las cosas, llamémoslas «reales». Pero en rigor, de verdad no aluden, apuntan sin saber, desde sí mismos. Todos se lanzan a la aventura espiritual para volver a sí mismos. Es primero la imaginación, y también la fantasía, la que busca sus mitos, la que crea una *mithopeia* y una *ethopeia* personal. Pero, peligrosamente, el poeta profetiza, juega con armas de un indecible fuego: «Aún no he llegado —dirá Altolaguirre— a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho.»

En su carta a Demeny, Rimbaud, después de prever el nacimiento del poeta-vidente (Baudelaire, ese dios...), vislumbra el advenimiento de una gran poesía materialista. La Generación española del 27 da ese paso. Eminentemente universalista, sin dejar de ser española, es

su «fuerza sobrehumana», la que Rimbaud pedía a su «poeta», la que la caracteriza. Una historia de las relaciones internacionales no sólo de hombres, sino de obras, inclinaciones, lecturas, preferencias, mostraría cómo se amasa la amistad española de esos años. Y justamente el exilio que quita la identidad personal enriquece el peso específico de la palabra: la palabra es entonces *todo*, es residencia total de la patria poética.

Veremos cómo la expresión de estos poetas *recupera* desde la *imaginación*, la *visión* y lo *visionario* el mundo de la realidad. Llamo «mundo real» el que la poesía construye con su ficción, incorporando por sí mismo, interpolando en la cadena de objetos concretos un objeto más de valor irrefutable.

Pere Gimferrer señala la materialidad que desde el primer libro, *Ambito* (1928), signa la poesía de Vicente Aleixandre. Ello es verdad, quizá, de toda esa generación. Pero esa materialidad que menta no es real, es sinestésica y, en última instancia, *alegórica* y *mágica*. Alegórica en el sentido que Pico daba a este término en su *Heptaplus*, «... las cosas intercambian entre sí sus naturalezas y sus nombres»; mágica, en el sentido de que todo el mundo visible e invisible, tanto en su materialidad como en su mente, es el libro viviente de la Creación. La pasión por el mundo concreto elige describir de este modo la mecánica de los movimientos del alma. En Altolaguirre la *corporeidad* será *altura*, *desnudo*, *volumen*; como si la idea de «*bulto*», de *simulacro vivo* expresada en palabras se decidiera a caminar, a andar entre nosotros. Todo adquiere un contorno de materialidad:

#### NOCHE A LAS ONCE

*Estas son las rodillas de la noche.  
Aún no sabemos de sus ojos.  
La frente, el alba, el pelo rubio,  
vendrán más tarde.  
Su cuerpo recorrido lentamente  
por las vidas sin sueño,  
en las naranjas de la tarde,  
hunde los vagos pies, mientras las manos  
amanecen tempranas en el aire.  
En el pecho la luna.  
Con el sol en la mente.  
Altiva. Negra. Sola.  
Mujer o noche. Alta.*

(Altolaguirre: *Poesías completas*.)