

lista y a veces como todo lo contrario, aparente paradoja, disipada por la visión dual señalada anteriormente.

En esta poesía abundan las cláusulas iterativas, los incisos, las observaciones marginales. Su desarrollo se cumple bajo la forma de la acotación. Esta poesía se define en cuanto a sus resultados como una actividad de sustracción. El poeta secuestra sensaciones, figuras, objetos, parcelas de la realidad, para ponerlas a buen recaudo bajo jurisdicción de la palabra. Esta poesía trasunta una desconfianza radical frente a los espejismos de la realidad, pero en la misma medida en que el poeta teme o rehúye lo real, busca y confía en lo verbal. Esto es así porque toda la materia de esta poesía proviene, no de la realidad, sino de una memoria anterior de la realidad, y su consistencia no es la dura y concreta consistencia de los objetos, sino la materia evasiva de los recuerdos. La palabra se convierte así en la garantía de permanencia de la sensación acotada, pero dentro del lenguaje Rosales intenta conferir a los recuerdos esa plasticidad y sensualidad de la percepción. La luz otorga el sentido de la inminencia. Esa luz a que tan repetidamente aluden los versos de Rosales es el resplandor que la memoria arroja sobre los recuerdos. A semejanza de Vermeer o Turner, Rosales trata de pintar (o más exactamente representar) el tiempo, actividad en la cual sobresalió—según ha mostrado Octavio Paz— el creador de *La realidad y el deseo*, Luis Cernuda. He aquí el texto esclarecedor de un breve poema ilustrativamente titulado «La última luz»:

*Eres de cielo hacia la tarde, tienes
ya dorada la luz en las pupilas,
como un poco de nieve atardeciendo
que sabe que atardece,*

*y yo querría
cegar del corazón, cegar de verte
cayendo hacia ti misma
como la tarde cae, como la noche
ciega de amor el bosque en que camina
de copa en copa, cada vez más alta,
hasta la rama isleña, sonreída
por la postrera luz,*

*y sé que avanzas
porque avanza la noche, y que iluminan
tres hojas solas en el bosque!,*

*y pienso
que la sombra te hará clara y distinta,
que todo el sol del mundo en ti descansa,
en ti, la retrasada, la encendida
rama del corazón en la que aún tiembla
la luz, sin sol, donde se cumple el día!*

Entre todos los niveles de la percepción hay uno, como ya se señaló, que destaca particularmente. Los ojos, en efecto, tienen una significación especial en la poesía de Rosales, y esto bajo un doble aspecto. Por un lado, como más tarde ocurrirá con otros poetas más jóvenes, para Rosales el tiempo encarna en los objetos y seres cotidianos y su horror se manifiesta en los estragos de la vejez. Por otro lado, esos ojos constituyen una suerte de pasaje hacia el recuerdo («Tus ojos son como un camino abierto / para la luz de entonces» (p. 24), y denotan un rechazo de la realidad. La inhibición frente a la realidad marca así una actitud aparentemente criticista; pero esta actitud es, a su vez, criticada en el poema siguiente, el titulado «De día tenía los ojos convertidos en pétalos»:

... son tan leves
que un soplo puede borrarlos
de tu rostro; vas y vienes
sin vernos, casi sin vernos,
tan fiel a ti misma siempre...

Este no es un mundo surgido de la evocación, sino un mundo evanescente que parecería surgido de la evocación. Su fragilidad alude a la fragilidad de las pocas certidumbres que sobrevivieron a los estragos de la guerra; evoca la precariedad de todas las alianzas establecidas en este mundo, poblado por fantasmas. La naturaleza de este ser evocado en los versos anteriores se identifica con la esencia del tiempo, misterioso y fugitivo. Sombra convocada por el poder de las palabras; toda su realidad se cifra también en el lenguaje. La crítica de Rosales a su sociedad está en la invención de su propio orden verbal.

El cielo de Rosales surge también despojado de los atributos habituales de la trascendencia. La trascendencia, el más allá, no es una abstracción. Su materia está conformada por el tiempo; su ámbito está poblado por pasiones y sentimientos. En «Y escribir tu silencio sobre el agua» Rosales evoca la imagen de su madre muerta. Esta no aparece encarnada en un ángel vulgar que toca el arpa a la diestra del Señor en compañía de arcángeles y serafines, sino, como los muertos de Vallejo, convertida en un recuerdo hambriento de memoria. El tejido conjuntivo de la realidad erigida por esta poesía asume así un espesor no diferente al de las emociones. Entre los vivos y los muertos, hay un espacio común habitado por el terror al olvido, por el miedo a la soledad. Alguna vez se ha acusado a esta poesía de *idealizar* la realidad, de conformar una imagen de ella prefigurada por la intuición de una abstracta trascendencia. Como puede advertirse, sin embargo, lo que ocurre es exactamente lo contrario: es la trascendencia, el más

allá, quien asume los rasgos concretos y mediatizados de la realidad más concreta. El mundo de Rosales es el reverso de la asepsia: es un orbe poblado de emociones. Esta es su forma de evocar a la madre muerta:

*no sé cómo
podré llegar, buscándote, hasta el centro
de nuestro corazón, y allí decirte
madre, que yo he de hacer en cuanto viva
que no quedes huérfana de hijo,
que no te quedes sola, allá en tu cielo,
que no te falte yo como me faltas.*

La poesía de Rosales está poblada también por paisajes misteriosos: extraños bosques que arden bajo la claridad opalina de un celaje invertido y que tienen algo de la secreta fascinación de un arrecife de coral, distante y perfecto. Alguna vez el poeta alude explícitamente a esa cualidad submarina de sus bosques («Y formasen los muertos que más amas / un bosque ardiendo bajo el mar desnudo / —el bosque de la muerte en que deshoja / un sol, ya en otro cielo, su oro mudo...»—, (página 107). Es en el soneto «Recordando un temblor en el bosque de los muertos», página inicial de *La casa encendida*, donde Rosales convoca la presencia de los muertos amados para departir con ellos en un extraño bosque simbólico, que es la dimensión prospectiva de la memoria encarnada. Puesto que estos árboles de la sangre ya no tienen conexión alguna con los árboles de la realidad, y bien se adivina a qué padecimiento específico condena la realidad a los muertos: a habitar en un mundo desasistido por la gracia de la palabra, secretamente erosionado por los negativos poderes del silencio. «La palabra del alma es la memoria» (p. 119); pero ésta es también la voz virtual de los seres abolidos, el espejo de una ausencia. El verbo anuncia así la posibilidad del reencuentro y a la vez lo contradice; erige un vasto dolor hecho de adiós y de nostalgia.

Esto bastaría para marcar las diferencias de esta poesía con relación a un libro que influyó decisivamente en la estética de la posguerra: *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. El protagonista de *Hijos de la ira*, a semejanza del Prufrock de T. S. Elliot, trata de encontrar un significado para un mundo ya desprovisto de sentido; sitúa su búsqueda en una dimensión antropológica, del mismo modo que su idea de salvación implica la existencia de un más allá teológico. Se trata de opciones desencarnadas, de experiencias vividas a un nivel meramente especulativo, de una actitud condicionada por apriorismos y que tiene su correlación en una retórica. *Hijos de la ira* tiene nor-

malmente la elocuencia de un discurso, pero rara vez alcanza la sensualidad temblorosa del presentimiento. La explicación está en su designio: la trascendencia concebida como un absoluto cultural. La trascendencia es en Dámaso Alonso un supuesto, un punto de partida, y en Luis Rosales, por el contrario, un resultado, la conclusión de una aventura. Para Rosales no existe otra trascendencia que la realizable en el ámbito de las palabras, en la esfera de las citas que transgreden las leyes de la causalidad: «la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros...» (p. 119). La posibilidad del reencuentro con los muertos, la posibilidad de encarnación de la memoria, revela así su condición de puro avatar semántico: la salvación se identifica con una función de las palabras, y la gracia no es otra cosa que la plenitud de la expresión. La poesía revela ser la dimensión donde se verifica la única posibilidad real de trascendencia. Pese a su lenguaje sospechosamente metafísico, Rosales ha escrito poesía antimetafísica. En él la trascendencia se ha secularizado. Su *casa encendida* objetiva la realidad de la memoria y tiene algo de la secreta fascinación de un tiempo recobrado.

Un sumario análisis de *La casa encendida* puede servir para verificar la exactitud de todas las hipótesis anteriores. En la primera parte, «Ciego por voluntad y por destino», el poeta comienza por desarrollar una serie de variaciones sobre la palabra *igual*, orientadas a mostrar la inopia, inhumanidad o rutina de la realidad cotidiana. El poeta se interroga sobre el sentido de la existencia («querías saber para qué sirve estar sentado») y el espejo de la realidad le devuelve una muñeca en el vacío. En el marco de esta realidad irrisoria, «en una vida que no tiene memoria perdurable», todo es igual y reflejo de la inopia universal, hasta que de repente hay una ambigua asociación, y esta casa, esta morada, desasistida por la gracia, comienza a emerger bajo una luz diferente de entre las tinieblas de la indiferenciación anterior («Siento de pronto, / ahogada en la espesura de silencio que me rodea, / como una vibración mínima y persuasiva / de algo que se muere para nacer»). La segunda, «Desde el umbral de un sueño me llamaron», coincide con el despertar de la memoria. De repente, un ámbito de luz quiebra el vacío de la noche. El cuarto que el poeta destina a los hijos que algún día tendrá, de repente se ha encendido. Su amigo Juan Panero («Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo») regresa para conversar en la memoria sobre los días pasados. Esta asociación entre el hijo por nacer y el amigo renacido no es casual; son distintos esbozos del proyecto de la trascendencia. El retorno del amigo instaaura la continuidad del espacio; entre vivos y muertos sólo se levanta una