

tal vez— a las propuestas de dadaístas y surrealistas, hacer de la poesía una forma de vida. «Sólo es belarte aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción de la certeza del ser, de la conciencia en un todo y que para ello no se valga nunca de racionios.» Al criterio modernista de una percepción artística sensorial desliza un nuevo concepto integral, globalizador. Dice *inteligencia* y conciencia, pero también *pasión*: «Sólo reverencio la pasión, y tú, joven, eres ella.»

Sin ahogar con ella la lucidez, tuvo la grandeza de remitirse —a lo mejor también sin saberlo— a las pautas de nuestra realidad continental: la pasión que se hace inteligencia, el arranque espontáneo que se sistematiza, la furia que consagra un mecanismo de emancipación. La seriedad de sus preocupaciones —o de sus penetraciones— nunca lo arrastraron a la solemnidad; tampoco era un hombre sentencioso; renovador de la técnica verbal, forzando siempre la palabra, que, exigida, va dando a su vez forma a una idea; rastreando, por otra parte, en la respiración de otras épocas —así los aires de Garcilaso o Quevedo que suelen tener sus poemas—, desembocan en un sentido de la muerte que no engendra sus angustias; es una forma de ver la vida sin resignaciones. Hay carencia de culpa y de autocompasión. El futuro resulta así menos ontológico que cósmico, más universal que esotérico.—FRANCISCO URONDO (*Alem*, 896. Buenos Aires).

EN TORNO A VICENTE ALEIXANDRE

Hasta hace poco tiempo era usual ver en Darío y en el modernismo el origen de la corriente poética que llena los últimos sesenta años de nuestra historia literaria. Hoy sabemos que «Bécquer preludia técnicas estilísticas que más tarde constituirán elementos trascendentales de la estética del modernismo» (1), y que la raíz de la poesía moderna española es la obra de Bécquer, con la cual se cierra un largo período de modorra poética que truncó durante casi dos siglos la poesía nacional. Así, pues, la continuidad respecto de nuestros clásicos es, en cierto modo, irregular. Las características generales de la moderna poesía europea y, por tanto, de los poetas españoles de nuestro tiempo, tienen su origen con más o menos variantes en ese momento poético que surge a finales del siglo XVIII; momento casi

(1) IVAÁN A. SCHULMAN: *Génesis del Modernismo* (México: El Colegio de México-Washington University Press, 1966), p. 88.

por completo estéril en nuestro país, y que señala el comienzo del período que a través de la poesía francesa del siglo XIX —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé— llega casi hasta nuestro tiempo.

Relacionados íntimamente con la poesía europea de su tiempo, pues «a partir de la llegada de Rubén Darío a España, las ideas literarias francesas se habían ido difundiendo y habían captado numerosos adeptos» (2), los grandes poetas españoles de nuestro siglo habían resucitado el legado y la tradición espiritual de nuestros clásicos, cuya influencia es bien visible tanto en su vertiente crítica como en su vertiente creadora.

Luis Cernuda, en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ha trazado la trayectoria de la evolución de los poetas que surgieron en la tercera década de nuestro siglo, cuyos primeros trabajos fueron recibidos con cierta incómoda sorpresa ante su pretendido hermetismo intelectual: Guillén, Salinas, Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Prados y Altolaguirre poseen —según Cernuda— las siguientes características: a) predilección por la metáfora; b) actitud clasicista; c) influencia gongorina, y d) contacto con el superrealismo (3). De estas cuatro notas es el contacto con el superrealismo la que dota al grupo de una base común y de una estructura orgánica, por lo que será necesario examinar este movimiento en vista de la importancia que supuso para nuestros poetas.

En 1891 se llevó a cabo en París una «Enquête sur l'évolution littéraire», realizada por Jules Huret, que demostró que el simbolismo se había convertido en la más célebre tendencia del día; Verlaine y Mallarmé eran el centro de la atención del público de la época. Esta poesía ha sido caracterizada por Friedrich así: «La poesía lírica de Mallarmé es la encarnación de la soledad total. No quiere saber de la tradición cristiana, la humanista o la literaria. Se niega a intervenir en el presente. Mantiene al lector a buena distancia y no se permite a sí misma ser humana» (4). En esta poesía triunfa un afán irracionalista que Mallarmé, al pretender escapar al «torrente de la banalidad», expresó así: «A los ojos de otros mis obras son como las nubes ante el relámpago y las estrellas: inútiles... Expulsa la realidad de tu canción, porque es vulgar... Lo único que debe hacer el poeta es laborar misteriosamente, con los ojos puestos en el Nunca» (5).

(2) J. M.^a CASTELLET: *Un cuartito de siglo de poesía española (1939-1964)* (Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S. A., 1966), p. 38.

(3) LUIS CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Editorial Guadarrama, 1957), pp. 184-189.

(4) HUGO FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S. A., 1959), p. 219.

(5) Citado por E. FISCHER en *La necesidad del arte* (Barcelona: Colecciones Península, edicions 62, S. A.), p. 83.

La obra de arte, pues, era considerada entonces no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, sino como modelo de vida. El movimiento simbolista extrema así los viejos sueños románticos al hacer del arte la justificación de la vida, estado al que se llega al cabo de un hondo divorcio entre el artista y la clase dominante: la burguesía.

Este callejón sin salida que condujo «l'art pour l'art» a la poesía hizo crisis con el dadaísmo, que surge como protesta contra una sociedad desintegrada y en guerra, y es también un esfuerzo por destruir los viejos moldes expresivos en pro de una más grande libertad formal. Sin embargo, lo que nació como un nuevo orden resultó ser la anarquía sin norma. Pero una nueva empresa estética iba a atestiguar durante mucho tiempo el estado de crisis que el dadaísmo había ilustrado brutalmente, el surrealismo, cuyas bases fueron promulgadas por André Breton en su Primer Manifiesto superrealista de 1924. Según señala el propio Breton, el superrealismo que implica toda una gigantesca protesta, tiende a convertir a la poesía en una experiencia total. Por medio de la escritura automática, la irracionalidad, la irreductibilidad del lenguaje poético cobran todo su sentido; al ser reconocido como la voz del inconsciente, ese lenguaje parece, por primera vez, liberado de las cadenas de la razón y de la prosa. Y así, al mismo tiempo que atacaba al arte nacido de una voluntad predeterminada, esperaba salvarlo, aceptándolo «a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y aceptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir, del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética, porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de la inspiración» (6). Pero dejando aparte esta contradicción inherente al superrealismo, lo decisivo de este movimiento es el descubrimiento de una «segunda realidad», estrechamente relacionada con el mundo de los sueños.

Volviendo de nuevo a la generación española de 1925 nos encontramos con que, poco a poco, y por lo general después de publicados ya sus primeros libros, el superrealismo francés influye en su nuevo tono. Esta influencia es evidente, por una parte, en la extrema libertad formal, y por otra, en el tono general de ruptura, a veces violenta, visible en estas obras.

Al mismo tiempo que toma carácter el aliento superrealista en parte de esta generación, se desarrolla otra corriente literaria de origen

(6) A. HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), p. 1275.

francés e hispanoamericano: el creacionismo. El chileno Huidobro y el español Juan Larrea adoptan, primero en francés y luego en castellano, el verso creacionista cuyo inmediato seguidor y defensor fue Gerardo Diego. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca, en cambio, hicieron coincidir sus particulares propósitos durante algunos años con el superrealismo. Los restantes permanecen indecisos entre ambas corrientes, que sólo tenían en común la gran libertad expresiva. Pero en realidad, la poesía creacionista no deja de parecernos hoy un juego verbal más o menos afortunado. El superrealismo español, en cambio, debido a su poderosa personalidad y a ciertas notas que son el germen de su heterodoxia estética, sigue ofreciendo un interés actual extremo. Alberti, Lorca y Cernuda se dejaron ganar por el impulso superrealista para abandonarlo después en busca de sus propias voces. Pero Aleixandre aceptó el modo superrealista durante largo tiempo, hasta el punto de convertirse en realidad en el maestro indiscutible de esta corriente literaria, de manera que su libro *La destrucción o el amor* puede ser considerado el libro cumbre del superrealismo europeo. Aparte de esta obra, en la que culmina un largo proceso de la literatura occidental, escribe otras tres de impulso similar: *Espadas como labios*, *Pasión de la tierra* y *Mundo a solas*.

Esas posibilidades de que hablábamos a propósito de la rebelión superrealista y también las de cambiar al hombre y a la sociedad, identificando pronto la poesía con la acción política a través de la revolución marxista, es lo que constituirá, en un cierto momento, como se sabe, el gran sueño surrealista: la eficacia de la palabra. Pronto, en efecto, André Breton —y con él la mayor parte de sus amigos— se comprometerá políticamente. En España, donde un cúmulo de fuerzas adversas han detenido toda posible evolución, es natural que aquella rebeldía, aquella experiencia poética, que se quería que se realizase además políticamente, encontrase un campo abonado. En la obra de los tres grandes superrealistas españoles, esta rebeldía se enlaza íntimamente con una especial conciencia trágica del vivir humano, que caracteriza a la peculiar visión poética de la realidad que yace en sus obras. Esto sólo basta para marcar las claras diferencias con el superrealismo francés, que ya han visto varios críticos, entre ellos Ricardo Gullón y Carlos Bousoño (7). El propio Aleixandre las ha señalado al

(7) R. GULLÓN: «Itinerario poético de V. Aleixandre», *Papeles de Son Armadans*, XI, 1959, pp. 195-234. Y CARLOS BOUSOÑO: «La poesía de V. Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético» (Madrid: *Insula*, 1950).

escribir lo siguiente a propósito de *Pasión de la tierra*:

Es el libro mío más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura automática, ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística (8).

La función del superrealismo español fue, pues, sacar a la luz una serie de fuerzas dormidas:

Pasión de la tierra, el libro segundo de poemas en prosa, supuso una ruptura, la única violenta, no sólo con el libro anterior, sino con el mundo cristalizado de una parte de la poesía de la época. Algo saltaba con esa ruptura —sangre, quería el poeta—. Una masa en ebullición se ofrecía. Un mundo de movimientos casi subterráneos, donde los elementos subconscientes servían a la visión del caos original allí contemplado, y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía (9).

Pero lo esencial de esta poesía es la fuerza de esa conciencia trágica, esa tensión entre dos mundos que estos poetas elevan a categoría metafísica. Desgraciadamente esta observación que realizamos a propósito de los tres grandes poetas españoles que usaron durante algún tiempo del superrealismo como vehículo de su dolorosa conciencia —Aleixandre, Cernuda y Lorca—, sólo podemos hoy ratificarla respecto de dos de ellos. Y de este modo abandonó el impulso superrealista las letras españolas, después de haber superado el modelo francés que les había inspirado. Este abandono puede ser caracterizado con estas palabras que Cernuda escribió en su *Historial de un libro*:

El período de descanso entre *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido...* representó también el abandono de mi adhesión al superrealismo. Este había deparado ya su beneficio, sacando a la luz lo que yacía en mi subconsciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio (10).

A partir de este momento ya no es posible hablar de «generación de 1925» —entendido por tal un grupo de tendencias comunes— si no es por motivos de simplificación. De todos los poetas que hemos citado, dos se alzan hoy presidiendo los destinos de nuestra poesía: Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Ambos han sabido compaginar a lo largo de su obra dos características decisivas: evolución y continuidad, y han determinado, cada uno siguiendo su propia personalidad, el rumbo general de nuestra lírica.

(8) V. ALEIXANDRE: *Mis poemas mejores* (Madrid: Editorial Gredos, 1956).

(9) *Ibíd.*

(10) LUIS CERNUDA: *Historial de un libro* (Madrid: Editorial Guadarrama).

La publicación de las poesías completas de Aleixandre en un único volumen nos permite observar claramente la fuerte cohesión estructural que informa todo el núcleo de la obra (11). Los doce libros que se nos ofrecen unidos resultan un vasto proceso, en el que se dan tres momentos decisivos: *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón*. Carlos Bousoño ha sistematizado la obra de Aleixandre distinguiendo en ella dos períodos evidentemente autónomos: de *Ambito* a *Nacimiento último*, el primero y más largo, ya que abarca casi tres décadas. *Historia del corazón*, comenzado a escribir en 1945, representa el segundo, junto con *En un vasto dominio*, *Picasso*, *Retratos con nombre* y *Poemas varios*.

En realidad la temática de Aleixandre y su visión general del mundo están perfectamente contenidas en los tres libros citados. *La destrucción o el amor* es la culminación del aprendizaje poético de Aleixandre y es, a la par, una de sus obras fundamentales. Aunque los tres libros que le anteceden sean conjuntos, profundamente coherentes, es preciso considerarlos como búsqueda de sí mismo. *Ambito* prepara los aciertos poéticos que luego brillaran en *Sombra del paraíso*. Desde un principio se nos aparece esta poesía impregnada, en su conciencia trágica, por un intenso afán de elementalidad; afán que hace al poeta cifrar el supremo bien humano en una especie de felicidad vitalista. La poesía de Aleixandre gira, en esta larga fase, en torno a tres temas fundamentales, viejos como el hombre: la naturaleza, el amor y la muerte, aunque quizá sea el primero el apoyo estético de los otros dos. En esta constante aparición de la naturaleza como germen poético, ésta aparece formada por las cuatro fuerzas elementales (fuego, aire, tierra y agua) a las que Aleixandre llama en *Sombra del paraíso* los Inmortales. Sobre este deseo de primitivismo se alza la preocupación amorosa.

*Después del amor, de la felicidad activa
del amor,
reposado,
tendido, imitando descuidadamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las
futuras estrellas* (12).

que enlaza íntimamente con la muerte:

*¡Oh dura noche fría! El cuerpo de mi
amante,
tendido, parpadeaba, titilaba en mis
brazos* (13).

(11) V. ALEIXANDRE: *Poesías completas* (Madrid: Editorial Aguilar, 1968).

(12) V. ALEIXANDRE: *Sombra del paraíso* (Buenos Aires: Editorial Losada, Sociedad Anónima, 1947), p. 105.

(13) *Ibid.*, p. III.

En términos generales, las condiciones internas de la sociedad española con su larga secuela de tabúes y represiones han sido poco propicias a la expresión desnuda del sentimiento amoroso. La huella ascética y el carácter religioso que informa nuestra literatura, en muchos momentos han impedido el normal desarrollo de las confidencias amorosas. Es evidente que hasta Salvador Rueda y algún otro poeta perteneciente a la misma escuela no hay sino negaciones constantes del amor y el deseo. Así, pues, ha correspondido a ciertas figuras de la generación de 1925, y sobre todo a Aleixandre, el llevar esta necesaria expresión del sentimiento amoroso a su más alta formulación poética. Y esto lo ha conseguido con tal fuerza, que para encontrar algún antecedente válido deberíamos remontarnos a las obras de la mística española. Aleixandre —no deja de ser una curiosa paradoja— traduce a lo humano las pasiones que inspiraron a San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús éxtasis divinos. Así, si para los místicos es el éxtasis la culminación del ímpetu amoroso, para Aleixandre lo es la muerte, o mejor dicho, la total fusión con el cosmos. Esta exaltación vitalista lleva al poeta a asumir el mito del paraíso como una cristalización poética. Efectivamente, la intuición de unos determinados deseos humanos adquiere forma concreta en su libro titulado precisamente *Sombra del paraíso*, donde sobre un fondo plástico de características mediterráneas vemos aparecer sucesivamente descripciones paradisíacas. De este modo adquiere forma la gran imaginación visual de Aleixandre sobre un fondo alegórico en el que se alza una lúcida visión del mundo, sobre las sombras y vacilaciones iniciales de la mente. Todo lo cual posibilita en *Sombra del paraíso* el logro de un estilo poético de una extraña lucidez poética. Ahora bien, no se trata de cantar un pasado ideal, sino de establecer un contraste entre la plenitud, felicidad e inocencia primeras del hombre y del mundo paradisíacos, y la corrupción y decadencia de nuestro estado actual.

Ya aludimos a la raíz romántica del superrealismo español, visible sobre todo en *La destrucción o el amor*. En *Sombra del paraíso* coexisten el viejo impulso romántico y un nuevo carácter clásico: madurez de mente y de lenguaje. A veces es posible pensar en los poetas ingleses y alemanes de fines del siglo XVIII, en quienes también se da tal circunstancia. El propio Aleixandre ha puesto dos citas, una de Byron y otra de Novalis, al frente de otros tantos pasajes de su obra juvenil. Por otra parte, no es difícil hallar la presencia de Hölderlin en algunos poemas de *Sombra del paraíso*, como evidencia este fragmento de un poema de este libro:

*Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi
vida,
iluminando mi frente en los feraces días
de la alegría juvenil (14).*

La cima de esta fase primera nos la ofrecen unos versos en los que se refleja buena parte de la totalidad de esta poesía, cuyas características internas hemos descrito:

*Amigos, no preguntéis a la gozosa
mañana
por qué el sol intangible da su fuerza
a los hombres.
Bebed su claro don, su lucidez en la
sombra,
en los brazos amantes de ese azul
inspirado,
y abrid los ojos sobre la belleza del
mar, como del amor,
ebrios de luz sobre la hermosa vida, ... (15)*

Nacimiento último encierra, junto con varios poemas que aún pertenecen al espíritu de este primer período, otros que dejan adivinar un cambio inminente. Es, en realidad, un libro de transición —como *Mundo a solas*—, en que destaca un poema bien significativo: «El enterrado». Pero el eslabón más importante entre *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón*, esto es, entre un período y otro, hay que cifrarlo en el poema «No basta», con el que termina el libro paradisíaco. En él se acepta de golpe la miseria de la condición humana, y adquiere plasmación final aquella conciencia trágica que vimos latente en la poesía de Aleixandre. Un poema en el que, de espaldas ya a la posible evasión de la realidad que pueda suponer la nostalgia poderosa de un imposible estado inicial perfecto, asoma la aceptación del simple y humano vivir como es visible en una estrofa de dicho poema:

*Pero no basta, no, no basta
la luz del sol, ni su cálido aliento.
No basta el misterio oscuro de una mirada.
Apenas bastó un día el rumoroso fuego
de los bosques.
Supe del mar. Pero tampoco basta (16).*

(14) V. ALEIXANDRE: *Sombra del paraíso* (Buenos Aires: Editorial Losada, Sociedad Anónima, 1947), p. 109.

(15) *Ibid.*, p. 115.

(16) *Ibid.*, p. 181.

Después de esta aceptación por parte de Aleixandre de la tristeza de la condición humana en la segunda parte de su labor —*Historia del corazón*— ve al poeta como expresión de las dificultades que plantea la vida. Se trata de un libro que al sustituir los ensueños míticos de la anterior etapa por un interés centrado en los problemas del hombre entra de lleno en la actual corriente europea comprometida plenamente en un nuevo afán humanístico. El amor, la muerte, la posición del hombre frente al otro, y tantos otros puntos esenciales, son considerados como temas centrales de una amplia historificación de la vida humana. En Aleixandre, esta concepción del tiempo como realidad actuante en la conciencia, ha ido perfilando esa actitud eticista que ya han señalado algunos comentaristas de *Historia del corazón* hasta el punto de que podemos afirmar que nos hallamos frente a un nuevo intento humanista en el cual hemos de ver la destrucción de unos valores viejos y el compromiso con unos nuevos. Así, pues, una vez excluida de su poesía la formulación de la trascendencia, queda la esperanza «social» con la cual ha construido unos versos encendidos que expresan certera y eficazmente, y al máximo nivel estético alcanzado por el autor, unas relaciones: las relaciones consigo mismo, con los otros y con el mundo.

«El poeta canta por todos», palabras que encabezan un poema de *Historia del corazón* abren, evidentemente, la senda hacia este nuevo libro. En un vasto dominio, canto al hombre asociado en una comunidad, al que fue y aún persiste, producto de una materia cambiante y siempre la misma. El tema central del libro es el enlace entre lo físico y lo espiritual, la fusión del ser y el estar en este mundo y en el otro, expresado por el sustantivo abarcador: «Materia». Usado el término al principio y al fin de la obra nos sugiere la inclusión entre esos dos extremos de la radical soledad del hombre, la temporal condición de su existencia, todo en un «vasto dominio» de perenne y variada transformación, característica básica de lo humano. La vida es repetición, es un continuo presente, como diría «Azorín».

Nos presenta el poeta el mundo de la materia humana y cósmica en un todo único y total. O mejor dicho, «la incorporación» de la materia a la vida humana, social e histórica. Aleixandre «ha recorrido un periplo, dentro del cual elevó el surrealismo... a una cima de expresividad puramente española, y en el que había logrado más tarde ya a la rotunda madurez, sabedora de una inmersión pujante en la realidad y en el contorno social, se enfrenta con una poesía objetiva» (17).

(17) JALME FERRÁN: «Del objetivismo y el objetalismo en *Un vasto dominio*», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 168, diciembre 1963, p. 674.

Periplo que va de la totalidad cósmica a la totalidad humana, de lo colectivo a lo concreto: el pueblo español.

Trasladando la imaginación al quehacer del hombre de carne y hueso, el poeta se sitúa en el pueblo, el campo, en la ciudad donde comparte las diversas facetas de la vida de esos seres: el tonto, leñador, pastor, madre... Labor de seductora inmediatez, sin abstracciones, pintando y describiendo de la observación directa, tan objetiva que llega hasta suprimir el «yo», otorgando la supremacía a lo narrado sobre lo esencialmente lírico. Se trata aquí de un realismo sentido que no sólo copia, sino que sobre todo crea, intuye, vive al unísono de sus criaturas, hasta fundirse en ellas, convertido en uno más. Nos encontramos ante una concepción filosófica que lejos de poner al «yo» como centro del universo, lo reemplaza por la materia, materia hecha vida, claro; al hombre abstracto se opone el corpóreo, afincado en la tierra. Una postura reveladora, sin duda, de una nueva concepción del mundo y de las cosas, que parte de lo inmediato en el hombre a las razones de esa inmediatez. Una posición ante «el otro» de solidaridad, antirromántica, de una sencillez estructural y expositiva propia para la comunicación, para ser entendida por esa humanidad a la que se dirige. Es, en este sentido, una obra pensada como supraindividual, una actividad literaria ejercida para los hombres, a fin de revelarles el mundo. Una poesía, quede patente el hecho, de comunicación, no considerada como realidad absoluta en sí, sino poniendo ese fin en el lector.

Según Leopoldo de Luis, Aleixandre

...actúa mucho por contrastes: el ente individual y el ente social, el tiempo pasado y el de hoy, vida pintada y vida vivida ... de la pureza primigenia frente a lo artificial e impuro (18).

En suma, obra-síntesis de las dos etapas anteriores, colofón de la serie que Bousoño ha dado en llamar «humana o histórica» (19) pero añadiremos nosotros, con cierta predilección por la humanidad doliente, como nos revela en el primer poema que abre el libro, «Para quién escribo»:

*Escribo acaso para los que no me leen.
Esa mujer que corre por la calle como
si fuera a abrir las puertas a la
aurora.*

(18) LEOPOLDO DE LUIS: «En un vasto dominio», *Papeles de Son Armadans*, número 83, febrero 1963, p. 160.

(19) CARLOS BOUSOÑO: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1968), 2.^a edic., p. 118.

*O ese viejo que se aduerme en el banco de
esa plaza chiquita, mientras el sol
poniente con amor le toma, le rodea
y le deslía suavemente en sus luces.*

*Para todos los que no me leen, los que
no se cuidan de mí, pero de mí se
cuidan (aunque me ignoren).*

*Esa niña que al pasar me mira, compañera
de mi aventura, viviendo en el mundo.*

*Y esa vieja que sentada a su puerta ha
visto vida, paridora de muchas vidas,
y manos cansadas.*

*Escribo para el enamorado; para el que
pasó con su angustia en los ojos;
para el que le oyó; para el que al
pasar no miró; para el que finalmente
cayó cuando preguntó y no le oyeron.*

*Para todos escribo. Para los que no me
leen sobre todo escribo. Uno a uno,
y la muchedumbre. Y para los pechos
y para las bocas y para los oídos
donde, sin oírme,
está mi palabra.*

El capítulo I nos descubre la materia prima del hombre, cada elemento corpóreo en su continuo hacerse: vientre, brazo, sangre, pierna, sexo, cabeza, pelo, ojo... Labor de escultor que se esfuerza por darle a cada uno de los miembros constitutivos del cuerpo humano la más perfecta forma. Escultor que moldea la materia humana en su forma específica en los distintos órganos. Del hombre orgánico nos lleva a su habitación natural, «el pueblo está en la ladera», poemas del capítulo II. Ahora es la materia de la tierra, la realidad pueblerina cotidiana: pastor, el anónimo Félix, «el de los ojos azules», leñador, madre, era, casa, álamo, tonto, cementerio, sol... Visión armónica de lo humano, vegetal y material. La tercera incorporación nos introduce en el recinto de la ciudad: bomba en la ópera, el profesor, dúo, el entierro... realidades a las que el poeta ataca con las armas de la sátira, la burla y hasta el sarcasmo. Afán de extinguir los convencionalismos sociales, nieblas encubridoras de la verdadera realidad. Examinados el hombre y su circunstancia, en el capítulo IV se nos abren las puertas del pasado, incorporado a nosotros como parte de nuestro yo, contraposición de pasado y presente, enlazados en un hoy eterno: una antigua casa madrileña, un castillo, revitalización de estampas

velazquinas en «Los Borrachos», «Las Meninas», «Lope en su casa», «Esquivias», y como intermedio musical «La Pareja», el trance amoroso, los amantes que permanecen, a pesar de las mutaciones de la vida:

*Sobre un fondo purísimo de silencio
absoluto,
la pareja en la noche
aquí está o aquí estaba, o estará o
aquí estuvo.*

La segunda «incorporación temporal», capítulo V, con el poema «Historia de la literatura» nos revela la voz de continuidad del poeta, «una conciencia erguida», una voluntad rehumanizadora. Y, por fin, el epílogo del libro, que cierra la obra con el poema «Materia única»: todo es materia, de ella nacen los seres y a ella vuelven. Todo es uno y gran Único:

*Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea o suspira, y late
aquí en la orilla. Moja
tu mano, tiente, tiente
allí el origen único,
allí en la infinitud
que da aquí, en ti, aún espumas.*

Una vez más podemos apreciar esa trayectoria hacia lo humano como tema fundamental de la poesía alexandrina «la suma lírico-filosófica de sus preocupaciones íntimas» (20).

Picasso es un poema dedicado a evocar la memoria del célebre pintor. *Retratos con nombre*, uno de los libros más breves de su autor, aunque diferente de *En un vasto dominio*, sin embargo, guarda cierta relación de continuidad. El poeta recuerda a grandes figuras de las letras españolas contemporáneas: Guillén, Alberti, Carles Riba, Dámaso Alonso, Max Aub, Gerardo Diego, Altolaguirre, Cela, Celaya; a seres más íntimos y próximos (Mi hermana Sofía, El abuelo), humildes (Manuel, el pregonero; Miss Joan, una equilibrista; Mr. Jack, un malabarista; Arabella, una amazona; Tonio, un payaso). No falta la propia presencia del autor en su cumpleaños, y su interlocutor mudo, el perro, en su «reino de serenidad y serenidad y silencio donde la voz/humana nunca se oye». Un nuevo paso en caminar poético el que la poesía de Aleixandre se ha convertido en jubiloso y sereno canto de glorificación al hombre.

(20) MARÍA TERESA BABÍN: «En un vasto dominio (*Asomante*, octubre-diciembre 1963), p. 68.

Y en su último libro, *Poemas varios*, según dice la nota del editor

... reúne, divididas en tres apartados, algunas poesías escritas a lo largo de los años y no incluidas en ninguno de los libros del autor. Inéditas, unas; otras, aparecidas en revistas y publicaciones diversas.

Conclusión: La evolución de la poesía de Aleixandre viene marcada por el deseo de dar un sentido a la vida del hombre en este mundo, constituido por una sociedad, identificando la poesía con la toma de conciencia de la situación actual: dar la espalda a la posible evasión de la realidad, y comprometerse plenamente en un nuevo renacer humanístico: destrucción de unos viejos valores y el compromiso con unos nuevos. Las posibilidades de su poética las pone al servicio de estos fines: acrecentar nuestro conocimiento del mundo, ese mundo igual para todos, pero diferente por la diversa situación en que nos encontramos en él. El poeta comprende que esas situaciones están constituidas por el pasado, nuestra condición presente y nuestros futuros proyectos. Y en esa situación en el mundo se constituye nuestra individualidad. Sus palabras representan una lucha contra la muerte, el tiempo, la soledad, la separación. Sus «incorporaciones», el intento de explicarnos que el hombre está hecho de todos los hombres, y sólo se comprende a través de ellos, y que el mundo que de veras interesa es el de la dimensión humana.

Ese fondo humanístico de su poesía última, estéticamente viene marcado por la elementalidad, la sencillez estructural y expositiva propia para la comunicación.—FRANCISCO CARENAS y ALFREDO GOMEZ GIL (*Hartford College. 1265 Asylum Avenue. HARTFORD, Conn. 06105. USA*).

LUIS SEOANE, ENTRE LA POESIA Y LA PINTURA

«Luis Seoane es un desconocido entre nosotros», así podríamos empezar unas palabras sobre uno de los poetas y pintores de mayor importancia que Galicia nos ha proporcionado en lo que va de siglo. Y podríamos añadir que España. El hecho de que Seoane pertenezca a la España peregrina, que hoy estamos descubriendo (Ayala, Sender, María Teresa León, Max Aub, Andújar, Felipe, Guillén, Alberti, Rosa Chacel, etc.) no significa que el perdón para esta ignorancia sea