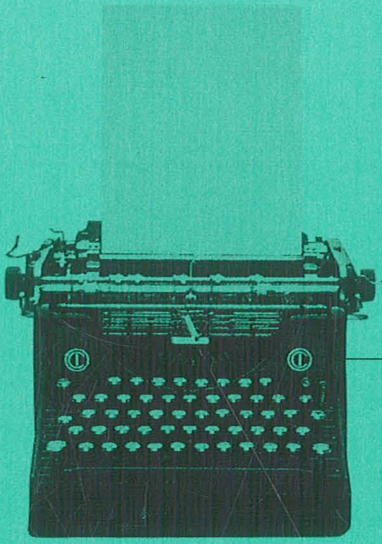
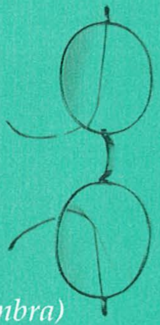


notas de lectura



JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
Desaprendizajes
por Felipe Benítez y Antonio Lucas

JUAN MARSÉ
Noticias felices en aviones de papel
por Fernando Valls

ÁNGEL CRESPO
Poemas últimos (Ocupación del fuego - Iniciación a la sombra)
por Jordi Ardanuy

DANIEL SUEIRO
La carpa y otros cuentos
por Roberto Ruiz de Huydobro

JOSEP MARIA CUENCA
Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé
por Laureano Bonet

JULIO MARISCAL MONTES
Poesía Completa
por Mª Paz Fernández Montañez

FRANCISCO J. URIZ (ED.)
Hojas de una historia
por Juan Marqués

CHUS TUDELILLA LAGUARDIA
Mathias Goeritz. Recuerdos de España, 1940-1953
por Fernando Sanmartín

JUAN LARREA
Diario del nuevo mundo
por José Manuel Benítez Ariza

CARLOS SAHAGÚN
Poesías Completas (1957-2000)
por Enrique Moreno Castillo

Seix Barral Los Tres Mundos *Poesía*

J. M. Caballero Bonald
Desaprendizajes

José Manuel
Caballero Bonald
Desaprendizajes
Seix Barral, Barcelona, 2015

I

Supongo que estarán ustedes de acuerdo conmigo en que son muy pocas las trayectorias poéticas ascendentes. Casi todos los poetas, los grandes incluidos, disfrutan de una época de plenitud –de esplendor en los casos afortunados- y caen luego en una honrosa rutina tanto expresiva como temática que, sin desmerecer de lo antecedente, añade poco o nada a sus logros mayores, pues se queda en el eco de algo. Hay, no obstante, algunos poetas privilegiados que mantienen la excelencia a lo largo de toda su obra, sostenida en una indagación indesmayable en los recursos retóricos y en las variaciones temáticas esenciales. Entre esos poetas privilegiados se cuenta, en grado de excelencia, José Manuel Caballero Bonald.

Los libros de poemas que ha ido publicando en los últimos años tienen el

ímpetu creativo propio de un autor joven: esa compulsión por atestiguar desde una posición de rebeldía ante las convenciones sospechosas, ese inconformismo de fondo ante la vida por puras ansias de más vida... Se trata además de libros que manifiestan una fe inquebrantable en el poder de la poesía como testimonio de una conciencia alerta ante sus propios vaivenes y espirales: la voz que logra explicar lo que de antemano no tenía explicación, la indicación de un espacio en el que las palabras y los conceptos se alían no para revelarnos una verdad, sino para ofrecernos algo más importante tal vez que la improbable verdad misma: la comprensión de nuestras dudas esenciales. La nebulosa, en suma, modelada.

A unas alturas de vida en que muchos consideran haber dicho cuanto querían decir o se limitan a ensayar variaciones sobre lo ya dicho, Caballero Bonald apuesta por nuevas búsquedas, tanto morales como estilísticas: que las palabras no sólo digan más de lo que dicen, sino que también sepan callar para fortalecer su enigma, para estimular en el lector la exploración de esa zona de sombra que existe siempre al fondo de todo buen poema, ya que en todo buen poema suele producirse un equilibrio portentoso y difícil entre la evidencia y la sugerencia, entre lo explícito y lo inefable. Y, por otro lado, el afantasmamiento progresivo del yo al diluirse en el tiempo: la identidad como recuerdo impreciso, como una especie de leyenda privada que acaba perdiendo credibilidad y ganando imprecisión a medida que pasan los años.

Tanto en sus novelas como en sus poemas, tanto en sus artículos como en sus prosas memorialísticas, Caballero Bonald sólo hay uno: no se trata de un escritor escindido en unos géneros, sino de un escritor que aplica una moral estética insobornable a géneros diversos: el lenguaje literario como un ejercicio de intensidad. Esa es la premisa, esa es la convicción: jamás un lenguaje rutinario y previsible. Siempre la artesanía sobre lo insólito, siempre la búsqueda del giro inesperado, del adjetivo que no renuncia a la precisión pero tampoco a una leve anomalía, para provocar así un ligero desplazamiento de sentido. Siempre el verso rotundo, siempre la prosa con resonancia, siempre tensada la expresión. Cada palabra medida, en fin, y potenciada a la vez. Pero no se trata de la búsqueda de ornamentos, porque la finalidad es de intención muy distinta: el ofrecimiento de una meditación articulada a través de un discurso coherente y esplendoroso que a su vez ofrezca un sugestivo clima de caos de conciencia, de extrañeza del poeta ante sí mismo, de aturdimiento ante el milagro y la rareza del vivir.

En los libros que ha ido publicando en los últimos años, el afán de indagación resulta evidente, ya que Caballero Bonald no se acoge a un patrón, sino que cada uno de ellos representa una investigación diversa, tanto en sus formas expresivas como en sus sondeos emocionales e intelectuales.

Estos *Desaprendizajes* tienen algo que ver con aquel ya lejano *Laberinto de Fortuna*, aunque más en la apariencia de su disposición como poemas en prosa que en su esencia. Los de aquel eran poemas más narrativos y más sensoriales, mientras que los de este se nos presentan como una afortunada hibridación de procedimientos poéticos, narrativos y, por momentos, incluso ensayísticos. Hay una atención a lo reflexivo, pero también a lo alucinatorio. Hay una recurrencia a la narratividad, pero también a lo argumentativo.

Hay en este libro, en fin, una creencia inamovible en las posibilidades del lenguaje y hay también un descreimiento con respecto a las posibilidades del lenguaje como vehículo para formular lo inefable, lo que de por sí no admite formulación.

Esa es la gran tensión que genera y sustenta estos *Desaprendizajes*. Esa es su apuesta.

Y, al igual que en todas las apuestas suyas, tan arriesgadas y tan valerosas, Caballero Bonald sale airoso del reto. Y a sus lectores sólo nos queda, por tanto, asentir y aplaudir.

FELIPE BENÍTEZ REYES

II

José Manuel Caballero Bonald es un poeta expresivo rodeado de silencios. No acepta la vejez como emboscada ni ha hecho de la edad un retiro. Escribe con un galope imprevisto. Está soliviantado con el presente y de ahí, sobre todo de esa incómoda extrañeza, sale su escritura. La palabra poética es también la condición para soportar el abismo, el desencanto, la certeza de un vértigo, los límites de las cosas y de los hombres. Y Caballero Bonald lo sabe. Y Caballero Bonald lo explora. Y con esa sospecha anticipada se puso a escribir hace tres años los poemas de *Desaprendizajes*, su nuevo libro. Poemas dispuestos en prosa que son una expedición más extrema aún que la emprendida en dos de sus libros principales: *Descrédito del héroe* (1977) y *Laberinto de fortuna* (1984).

Este nuevo desafío de ahora es la expresión de un poeta que ha hecho de su territorio lírico un sistema de alegorías; y de su cosmovisión, el resultado de

distintas convergencias que le dan credencial de caminante a solas. José Manuel Caballero Bonald es un simbolista y un surrealista mezclados con un romántico. Estos poemas son la acuñación más precisa de esa fórmula que él mismo ha expresado. El idioma, una vez más, entra en combustión, establece una nueva astronomía de sentido. Caballero Bonald lanza aquí las palabras más lejos que la vida. Las saca de quicio. Las ensancha. Las disloca. Las revive. Esa es la lección de los maestros. Y, a la vez, ilumina una de las necesidades de la poesía: su conexión irreemplazable con el azar o con la fuerza irresistible de lo que ignoramos. *Desaprendizajes* es un hermoso título para un conjunto de 91 poemas escrito desde la cofa de los ochenta y tantos. Desaprender es desprenderse. Pero desaprender también es la posibilidad de volver a aprender con entusiasmo distinto. Algo de eso sucede en estos textos. Caballero Bonald ha escrito rompiendo deliberadamente las costuras de su propia poesía pero sin perder la coherencia de su escritura, que tiene aquí algo de revelación y el código insurgente de los que se sienten fuera de sitio. De ahí la crítica feroz al presente y la necesidad de encontrar alojamiento en las transgresiones del idioma. En muchos de estos textos hay una espeleología por aquello que de lo real no se ve, por lo nunca evidente, por la senda de esas fuerzas feroces que habitan dentro de nosotros.

El pulso alucinado y alucinatorio que recorría el penúltimo libro de Caballero Bonald, *Entreguerras* (2012), tiene aquí su extensión más arriesgada. No ha perdido la hermosa desenvoltura de mirar más adentro de las cosas y desanudar todo aquello que cifra a un hombre en su atavío de máscaras. Tejiendo y destejiendo su identidad. Sus demonios. Sus desvaríos. Sus certezas. Sus pasiones. Sus desafectos. Su silencio de bosque consumado. Su maciza levedad, con una forma de articular el verso que tiene algo de profecía, que difunde hacia fuera el cuadrilátero espiritual donde el escritor repasa el presente, la vida. El ritmo es poderoso, con instantes de enorme musicalidad (casi de hipnosis melódica), junto a otros necesarios en que la velocidad del idioma queda rebajada a un sutil orden de voluntad enumerativa.

En *Desaprendizajes* el poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Y de algún modo viene a restaurar la vida. A rehabilitar lo que de mutilado tiene el hombre, cuanto hay en él de mortal irrevocable. Sólo desde esa certeza es posible acceder al otro espacio de confección moral que descifra el complejo mundo íntimo del autor: lo barroco como la suma de desequilibrios sucesorios, la culminación de un estilo donde se saturan las formas renacentistas y se violenta la gramática para acceder a los límites del idioma, a su envés, a su condición expiatoria, de sacramento desacralizado. En ese sentido, nada que resulte extraño al hondo malabarismo poético de Caballero Bonald desde *Las adivinaciones*. Ya

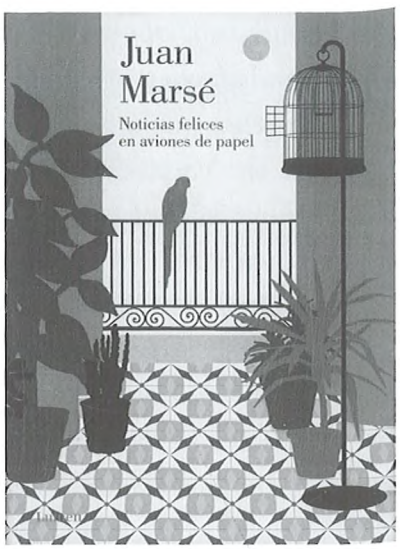
en el primer estadio de su poesía hay una voluntad de otredad, de quebrantadura dentro de las líneas precisas que demarcan los rieles de su generación, la del 50. El autor busca más allá de esa insuficiencia denominada realidad. Y en tal camino, el poema se sitúa también en la condición de mito.

Como apunta José-Carlos Mainer, Caballero Bonald pertenece al linaje de los insurrectos. De aquellos que no creen en la escritura como un mecanismo de facilitación, sino como una búsqueda sin equilibrio, como una forma de riesgo que no acepta la evidencia. Como un itinerario sin rumbo cierto que no consiste en sacar de nosotros lo poético, sino en subrayar la legítima ambición de "nombrar lo innombrable y decir lo indecible" (Octavio Paz).

En *Desaprendizajes* estamos ante el testimonio de un creador de extrema densidad. Ya en el punto exacto de la soledad y la rebelión necesarias para saber que la poesía cambia pero no progresa ni decae. Las que progresan y decaen son las sociedades. Es esta una estela de intuiciones e insurgencia por la que antes anduvieron Juan de Mena y Góngora, Rimbaud y Lautréamont. Voces vivas en días de palabras muertas. Esos poetas objetivos que van del mundo al alma, los que parten del exterior para interiorizarse. Como hace Caballero Bonald con una enunciación poderosa, desbocada en ocasiones, purificada otras. Capaz de darle sentido y horma nueva a la simultaneidad de lo recordado y lo vivido, hasta hacer de lo monstruoso de la vida un aullido, un reposo, un bálsamo también... Hasta hacer del movimiento potencia, de lo vivido impulso trascendente, del poema una gramática que nunca desemboca en una sola imagen final.

La poesía de Caballero Bonald –por centrarnos en su obra en verso-- no narra, sino que evoca. De ahí su potencia. Es, como sucede en *Desaprendizajes*, la invitación a pensar de otro modo. A sentir sin miedo la dinamita de las emociones, de las indignaciones. Sin dogmas. Y a dejar ver en la poesía el aullido de la libertad.

ANTONIO LUCAS



Juan Marsé
Noticias felices en aviones de papel

Edit. Lumen, Barcelona, 2014

Vuelve Juan Marsé a cultivar esa dimensión narrativa intermedia que es la novela corta, o *nouvelle*, que no novela breve, como se dice en la contra del libro, pues no responde a categoría genérica alguna. Recuérdese que en esa misma distancia tiene en su haber nada menos que *Ronda del Guinardó* (1984). *Noticias felices en aviones de papel* (Lumen, Barcelona, 2014) está tejida con pocos pero consistentes mimbres, muchos de ellos reconocibles para los que se hallan familiarizados con su mundo literario: el barcelonés barrio de Gracia; una madre comprensiva y generosa (Ruth) y un hijo adolescente, silencioso y esquivo, que tiene 15 años y trabaja de aprendiz en una pastelería (llamado Bruno, como el protagonista de la película *Ladrón de bicicletas*); un padre ausente, un cantamañas, que mientras se busca inútilmente va degradándose (Amador Cano Raciocinio); los niños del barrio con sus cabezas rapadas (los hermanos Rabinad, quizás un homenaje al narrador Antonio Rabinad, uno de ellos llamado Jan, como otro célebre personaje de Marsé); una vecina mochales, la señora Pauli, que vive con Jacinto, su loro azul, cuya historia, del presente al pasado, determina la sustancia de la narración. Junto con algunas de sus imágenes y adjetivos habituales: la paloma coja picoteando, los ojos furiosos o depredadores o las "fachadas leprosas" (pp. 67, 68 y 87). El gran tema en esta ocasión es la memoria, "la abeja muerta que pica" (p. 62), metáfora que proviene de una frase de Eddie, el personaje borrachín interpretado por Walter Brenan en *Tener o no tener* (1944), película de Howard Hawks, que a su vez es una adaptación de la novela de Hemingway.

Todos los protagonistas adultos tienen un pasado que ha marcado su existencia. Así, los padres de Bruno vivieron en Ibiza en los años setenta en una comuna *hippie*; mientras que la señora Pauli, cuyo nombre real es Hanna Pawlikowska, había nacido en Varsovia setenta años atrás, aunque llevaba desde 1942 en Barcelona, pues su familia murió en los campos de exterminio alemanes, y su novio, un joven boxeador llamado Michal, desapareció durante la guerra. El caso es que en 1941, con la ayuda de un oficial alemán que se enamora de ella, Hanna consigue huir de Varsovia y llegar a Barcelona con la *troupe* de Los Vieneses en 1942 (fundada por el austríaco Artur Kaps en 1940, estaba compuesta por la marionetista Herta Frankel y su perrita Marilyn, Franz Johan y Gus-

tavo Re, e iban huyendo del nacionalsocialismo, pero fue la llegada de la televisión la que los hizo famosos durante los años 60), para acabar convirtiéndose en corista del Paralelo.

Como es frecuente en su obra, Marsé se nutre del pasado, aunque en esta ocasión se trate de los ecos de la pesadilla nacionalsocialista, de la persecución de los judíos. Sin embargo, la historia no es lo que al principio del relato pudiera parecer, pues el autor baraja varias tramas que transcurren en tiempos y espacios diferentes: Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial, la Barcelona de su infancia y la de 1989, trenzadas con maestría. Así, lo que sugería apuntar a otra narración sobre el barrio y sus personajes habituales, acaba convirtiéndose en un relato sobre el pasado de la señora Pauli, y tres supervivientes de distinto calado: Ruth, Amador y la anciana polaca, contado por un narrador en tercera persona, a través de la mirada de un adolescente perplejo. Los padres de Bruno irán diluyéndose en la trama, al tiempo que emerge la historia escondida de la bella bailarina polaca, sus amigos de infancia y juventud (Janek, Michal y Oskar), aquellos niños que podrían haber sido los Rabinad, con los que el autor jugaba en la calle por esas mismas fechas. Así, el balcón de la señora Pauli se convierte en el umbral que la traslada a su juventud en el gueto de Varsovia.

Se trata, en suma, de un relato sobre el acceso a la madurez de un joven que va conociendo el dolor, la amistad, el sufrimiento y el peso de la historia, pero también la solidaridad y la compasión. No en balde, la progresiva demencia de la anciana, quien en su juventud había padecido la terrible experiencia de la invasión de su país, el antisemitismo y la muerte de sus allegados, acaba imponiéndose. Los recuerdos se condensan en las fotos que tiene enmarcadas en su casa la señora Pauli (p. 31), resumiendo su pasado y remitiéndonos a un tiempo de violencia y horror: la de sus padres; con su hermana; la de Michal, su novio polaco boxeador, en 1939; y la de los siete muchachos en el gueto de Varsovia, entre ellos Janek, Michal y Oskar, instantánea que se reproduce en el libro (p. 45).

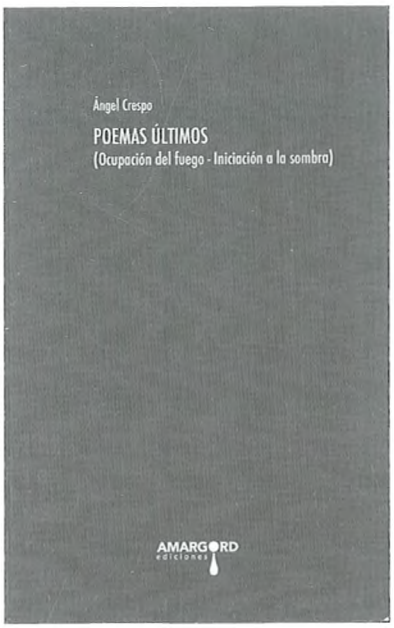
Tras haber padecido el egoísmo y la degradación de su padre, ahora reconvertido en "un vagabundo pirado, un mangante, un ventrílocuo vendedor de imposturas y patrañas" (p. 17), el joven Bruno primero lo rechaza porque los había abandonado, mostrándose resentido con los adultos, aunque luego aprende a apreciarlo; pero también logra distinguir entre los delirios de la señora Pauli, cuanto poseen de auténticos recuerdos vividos, de la misma forma que los lectores acabamos entendiendo el porqué de su extravagante conducta. Por su parte, los chicos de la calle enlazarán pasado y presente, Varsovia y Barcelona. Por tanto, al igual que la señora Pauli nunca pudo desprenderse del balcón de su casa en el gueto de Varsovia, de sus recuerdos, tampoco Marsé consigue olvidarse de su

infancia, de aquellos kabileños sin escuela que –nos dice- fuman y sueñan en la calle (p. 64).

No puedo dejar de llamar la atención sobre el significado de algunos paratextos, empezando por el título, pues los mensajes que aparecen en los aviones de papel que la anciana lanza por la ventana no son sino sueños, aunque si forzáramos un poco más la metáfora podrían considerarse obras literarias que consiguen ver la luz sin un destino cierto... La dedicatoria a la escritora Paulina Crusat ("que me abrió la puerta", aclara el autor), nos remite a sus inicios como escritor, puesto que la madre de Marsé cuidó de la de la escritora y traductora, quien entonces residía en Sevilla. Ella fue quien le facilitó la publicación de sus primeros cuentos en la revista *Ínsula*: "Plataforma posterior" (1957) y "La calle del dragón dormido" (1959); alentándolo con sus ánimos y consejos. De igual modo, la cita de Bergen Evans nos advierte de que aunque nos empeñemos en ignorar el pasado, este acaba siempre volviendo. Las ilustraciones, por último, resultan demasiado blanditas, dado la historia que se cuenta. En cambio, la foto final desentraña parte del misterio, a la vez que le proporciona al relato otra dimensión y mayor profundidad. Tampoco faltan alusiones a canciones populares, ni al *Quijote* o a *Hamlet*; e incluso aparece un expurgo, en este caso de periódicos, en el que salen malparados *La Vanguardia*, *El Mundo* y *ABC* (p. 54), y una crítica al presente, al país "gritón y malhablado" (p. 65) que nos ha tocado en suerte. En esta ocasión, el *primer latido*, a la manera de Nabokov, confiesa Marsé que se halla en la imagen de su abuelo materno haciéndole aviones de papel; si bien la *primera chispa* surge con la fotografía en la cual aparecen seis adolescentes judíos, desarrapados, en el gueto de Varsovia.

Acaba de publicarse la biografía que el historiador Josep Maria Cuenca le ha dedicado a Juan Marsé, y se anuncia una nueva novela titulada *Una puta muy querida*. Pero mientras tanto podemos ir haciendo boca con este sabroso *antipasti* que supone *Noticias felices en aviones de papel*. El caso es que a diferencia de por ejemplo Antonio Muñoz Molina o Javier Cercas, el autor de *Si te dicen que caí* no cree en lo que viene llamándose *ficción real*, o *narrativa de no ficción*, pues para él la novela, le repite en una entrevista a Nuria Azancot (*El Cultural*, 14 de noviembre del 2014), consiste en inventar una trama que transcurre en un jardín de verdad en el que aparecen ranas de cartón, haciendo lo posible porque resulte verosímil y, sobre todo, conmueva. Tal como ocurre en esta afortunada narración.

FERNANDO VALLS



Ángel Crespo
Poemas últimos (Ocupación del fuego - Iniciación a la sombra)

Prólogo de Esther Ramón
Amargord Ed., Madrid 2015

Cuando acaban de cumplirse 20 años desde la muerte de Ángel Crespo no es menor el homenaje que Amargord le tributa al editar juntos estos dos libros, tan complementarios y tan excelso cada uno por sí mismo. Si *Ocupación del Fuego* fue la última colección dada a la imprenta por Crespo en 1990, a *Iniciación a la sombra*, en cambio, no le viene su coherencia de una intención editorial, sino de la circunstancia extrema en que fue escrito: la enfermedad que pondría fin a sus días. Es, por ello, un testimonio impresionante de la virtualidad que adquirieron para Crespo en el plano existencial –y en su hora definitiva- los símbolos que había hallado como artista. En realidad, entre los dos libros contienen solo una parte de la producción del último decenio de su vida; el resto terminaron de ordenarlo póstumamente los editores de *Poesía* (Valladolid, 1996), Pilar Gómez-Bedate y Antonio Piedra. Así, bajo epígrafes del tercer volumen, como "Tercer Libro de Odas", "La realidad Entera" o "El fuego verde", figuran también numerosas muestras acabadas de la plenitud poética crespiana, si bien es cierto que lo más sobresaliente del período o bien prolonga la estela del fuego -la visión reveladora de la Totalidad como dinamismo-, o bien preludia el advenimiento de la sombra, es decir, la reintegración del yo a la Totalidad como misterio. Así pues, aunque en puridad no sean los dos últimos títulos de Ángel Crespo, como afirma el prólogo del volumen, *Ocupación del fuego* e *Iniciación a la sombra* son indiscutiblemente la culminación de su poética y expresan lo más profundo de su significado, al prescindir de toda anécdota para centrarse en sendos símbolos de lo absoluto: fuego y sombra. Juntos ambos libros sintetizan los aspectos artísticos y éticos más importantes de la poesía crespiana porque contienen las últimas etapas del viaje iniciático que realiza el poeta –y propone al lector- a través del lenguaje hacia los cimientos de la conciencia, hasta descubrir cómo los mismos se asientan con paradójica firmeza en el abismo del misterio, al que se acaba entregando confiado.

Por lo dicho, *Poemas últimos* constituye el volumen de poesía más coherente que se ha publicado desde que la obra de Crespo quedara definitivamente cerrada con su muerte y, sin pretender ser una antología, acaso supera en representatividad a las que,

como tales, se han publicado en los últimos años. La producción del manchego hasta *El ave en su aire* (1985) tuvo en Arturo Ramoneda a un antólogo de buen gusto y acertado criterio (*Antología poética*, Madrid, 1994), pero tras la publicación póstuma y completa de *Poesía* (Valladolid, 1996) la obra de Crespo no ha tenido la antología que merece, es decir, la capaz de mostrar, mediante la selección de poemas y la correspondiente aportación crítica, no solo la diversidad de *climas* frecuentados y de modos practicados por el autor, sino también de proporcionar las claves interpretativas que permitan al lector identificar los estadios de la búsqueda espiritual que articula su evolución, a la que antes aludíamos. Esa *quête* recorre la obra crespiana de principio a fin: es la que justifica sus convergencias y divergencias con las vanguardias, con el realismo social y con las literaturas en otras lenguas; está en la causa y en las consecuencias de su voluntario exilio; es el resultado de asumir para su creación la medula de hermetismo que descubre en la tradición cultural de Occidente mediante su propia praxis humanística. Presta a su obra, en fin, la coherencia ética y estética en cuya relevancia debe descansar la consideración de Ángel Crespo como clásico contemporáneo.

Es cierto que nuestro autor protestaba contra el método de las generaciones, aduciendo que, con él, la historiografía literaria española ha privilegiado, para cada momento, una sola línea creativa –las que ha obtenido mayor eco social- y ha menospreciado el resto de las opciones artísticas, sin pararse a analizar su lógica interna ni sus conexiones por encima de lenguas y fronteras. En el caso de la generación del 50, el desaguisado tuvo su origen, como es sabido, en el texto programático de Castellet y su consecuencia fue la canonización excluyente de la Escuela de Barcelona. Ese contexto crítico ha causado que una buena parte de lo escrito sobre Ángel Crespo se haya dedicado a poner de relieve el carácter alternativo de su poética y a reivindicar su papel dentro de las relaciones literarias de su tiempo: tales fueron los criterios que inspiraron las antologías de Krawietz (2005) y Ruiz Casanova (2009). No diré que ello haya carecido de sentido, pero me parece que ese planteamiento poco ha contribuido a la comprensión profunda de su poesía, que es lo que mejor puede redundar en su justa valoración. Por lo demás, corregir los desajustes en el canon contemporáneo ha dejado de ser asunto acuciante en un momento como el actual, en que las facultades de Letras están siendo desmanteladas y la Historia de la Literatura es barrida de la Enseñanza Media. Si algo puede hacer la crítica por alimentar la vitalidad de la poesía en tales circunstancias es más bien ofrecer a quienes, pese a todo, se acercan a ella, claves que les faciliten convertir su lectura en experiencia vital.

El prólogo de Esther Ramón, aunque también declara superadas las "muchas décadas de hege-

monía [...] realista", pronto se desmarca del tono reivindicativo para centrarse en cuestiones pertinentes al sentido de los textos, como son los conceptos de "ocupación" e "iniciación" presentes en los títulos, la raigambre alquímica del fuego y de la sombra, así como su vinculación con la analítica jungiana, o el paralelismo entre poesía y alquimia establecido por el mismo autor en su lectura de Jorge de Sena. Es una lástima, sin embargo, que este volumen no incluya también el prólogo a la primera edición de *Iniciación a la sombra* (Hiperión, Madrid 1996), en el que Pilar Gómez-Bedate, quien fue tantos años su compañera, evocaba intensa y bellamente las circunstancias en que fueron escritos los últimos versos de Ángel Crespo.

Apuntada la explicación antropológica de su origen, queda por iluminar el papel concreto que los símbolos fuego y sombra –pero también espejo, Hermes y Dante- desempeñan en el drama de la conciencia que ambos poemarios escenifican. Cuando los poetas afirman que el conocimiento obtenido a través de los símbolos –a diferencia del que procura el análisis objetivo e instrumental- propende a desvelar la esencia de lo real, ¿en qué puede consistir tal objetivo, sino en vivenciar la radical identidad intuida más allá de la oposición entre sujeto y objeto? La conciencia subjetiva se siente trágicamente escindida de tal unidad y, por lo tanto, la aspiración última del conocimiento simbólico es la reintegración a la misma. Eso es lo que al poeta le resulta imposible de lograr mediante la imagen del fuego y lo que, en cambio, alcanza definitivamente a través de la sombra.

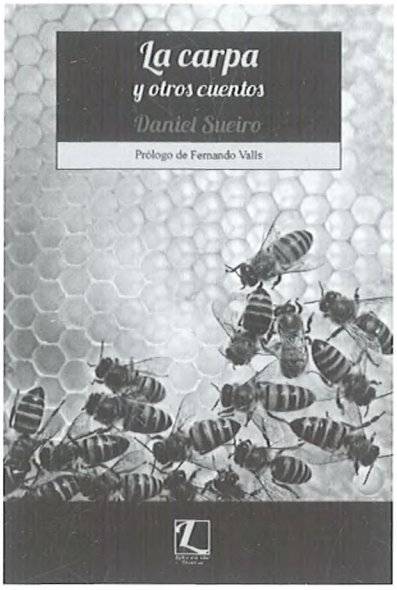
Fuego y sombra tienen relación con el yo poético a través de las metáforas de la visión: el fuego es el origen de toda luz, lo que hace posible la mirada, esto es, la actividad del yo en pos de una revelación por la imagen; renuente a toda mirada inquisitiva, la sombra, en cambio, mantiene velada la plenitud de lo ignoto. El fuego expresa la visión de lo real como unidad, a la vez dinámica y polimorfa, origen y fin de sus propias metamorfosis, como el *ouroboros*: "fuente de espacios y de tiempos/ la llama que en sí se mece/ ilumina y distribuye/ impasible a un lado y a otro, / la plenitud y la nada. // Al caos niega y vivifica y todo se torna incendio" (p. 56). Lo único que no forma parte unívocamente de esa unidad contemplada son precisamente los ojos del contemplador situados frente a ella. Así, cuando "el ardor consume / la niebla que los vela", alcanzan a ver, como los de Moisés en el Sinaí, que "la zarza no se quema porque el fuego / en que arde es ella misma"; pero también puede ocurrir que mueran "las miradas cautivas/ que no han sentido [la] presencia" del fuego. El deseo (de integrarse en la unidad) y el temor (de la conciencia a disolverse) serán, pues, las fuerzas contrapuestas que marcan la relación entre el poeta y la imagen del fuego. En ella tiene especial importancia el ejemplo de Dante,

que, tras dudar, "entró / en el fuego de la última cornisa" del Purgatorio (p. 81) y también los contradictorios dictámenes emitidos por el dios Hermes, quien regula el tránsito entre la existencia humana y la divina. La primera vez que se deja oír la "Palabra de Hermes", al final de la sección 6 de *Ocupación...*, es para instar al poeta a penetrar en la llama y discurrir "en el río / por el que fluyen nada y ser" (p. 86). Sin embargo, en la última sección, dar ese paso se revela imposible y el poeta ve pasar ante sí las horas "con su antorcha en la mano. / Apagada", sin que pueda prever "cuándo será el incendio / [...] / que en verdad [lo] deslumbre e ilumine" (p. 90). La segunda "Palabra de Hermes" (p. 93) le advierte que eso que aparece ante su mirada y se deja nombrar, eso que pretende hollar no puede ser el anhelado fuego del absoluto, por la misma razón que "el tao que puede decirse no es el verdadero Tao", según la sentencia de Lao Tsé. El fuego se revela, pues, una imagen que lleva la impronta de quien se afana en verla y, por ello, es incapaz de subsumir al contemplador: "No el aire aviva el fuego, / que eres tú quien asume su oficio/ de incendiar, abrasar/ a tu tiniebla"; "Eso que llamas fuego no es hoguera / ni es brasa, sino hojas / caídas, agrios frutos del árbol impasible que devora / a su misma sustancia".

La esquividad del fuego deja paso al símbolo de la sombra, que es su opuesto y complementario tanto en el sentido alquímico como en el plástico y, además, alcanza el carácter de término definitivo en la poética crespiana merced a que se presenta como un advenimiento –no ajeno a la circunstancia de la escritura- del misterio en la conciencia totalmente pasiva del poeta: "sólo / somos preguntas si ella [la sombra] nos formula; / nada cuando nosotros queremos imitarla". En vez de aquel fulgor ígneo que atraía la mirada del deseo, "la sombra es un continuo soliloquio / consigo misma", al que el poeta ni siquiera da forma subjetiva: "absorto sigo oyendo y nunca trato/ de confiar lo que oigo a la memoria". Por eso el contemplador acaba encontrando en ella no el reflejo especular de sus propios límites, sino la imagen de sí mismo como uno con lo ilimitado:

La sombra me devuelve lo
mismo que un espejo
sin centro y sin contornos
mi mirada, la misma que
ahora no le pregunta
ni se extasía ni
duerme ante ella, un mirar,
un mirarse que fluye más
allá de sí mismo
y al llegar a la sombra
vuelve hacia sí su propio
vacío acogedor.

JORDI ARDANUY



Daniel Sueiro
La carpa y otros cuentos

Prólogo de Fernando Valls
Libros de Itaca, Madrid, 2014

Daniel Sueiro (1931-1986) fue un escritor brillante de narrativa breve. *La carpa y otros cuentos* es una antología de esa parte de su obra literaria: contiene once cuentos y dos novelas breves. La selección es representativa de su trayectoria como autor de narrativa breve, desde el enfoque testimonial del principio, con personajes desencantados, hasta la ironía y el simbolismo posteriores. En palabras del prologuista del volumen, Fernando Valls: «Esta antología muestra la evolución de la prosa narrativa de Sueiro, desde el realismo social y el neorrealismo, hasta su decantación posterior hacia un expresionismo irónico, y cierta tendencia a lo kafkiano o al simbolismo».

Entre los primeros cuentos que publicó se encuentra *Felipe, "El Marciano"*, con el que se inicia la antología. Trata sobre la precariedad laboral y sobre la dignidad. El protagonista es un hombre que lleva cuatro años trabajando en un oficio que le gusta, al que le tiene mucho cariño: disfrazado de robot, situado a la puerta de un establecimiento comercial, su labor es atraer clientes. Se conforma con ese oficio sencillo: al principio lo consideró algo eventual, pero ya no ambiciona más. No es un trabajo duro, aunque sí incómodo porque lo hace vestido con un traje de hierro que pesa 45 kilos. Un día un amigo suyo le dice que en otro establecimiento comercial utilizan, para la misma función que realiza él, un robot auténtico. «Funciona todo automáticamente, por la electricidad. Y ya sabes en Chicago y por ahí, estos tipos están en las oficinas y hacen el trabajo de cien hombre», le explica su amigo. Él, que cree que ha llegado a la máxima perfección en cuanto a parecer un robot, se queda preocupado. El nivel de esa preocupación está muy bien plasmado mediante una reacción impropia de él: cuando un niño, cometiendo una travesura, le pega una patada en la pernera de metal, él, que «estaba pensando en sus cosas», le da una torta. La historia termina con esta afirmación suya: «Yo puedo ser tan automático como cualquiera».

Hay que cerrar, Horacio es un cuento muy triste: describe la soledad del dueño de un quiosco con terraza al aire libre y las penurias económicas del negocio. «El quiosco era su negocio y también su casa. No tenía otra cosa en el mundo. El quiosco: nada más. No tenía otros

quioscos ni otros amigos, no tenía otros quioscos ni otros familiares. Sólo tenía aquel quiosco». El protagonista fue camarero en hoteles, en bares y en tascas. «Siempre había estado rodeado de gente, hablando con gente, tropezando con gente, y sin embargo, siempre había estado solo». Tras ahorrar algún dinero, puso en marcha el quiosco, que es rentable en verano, pero no con el mal tiempo, que conlleva la ausencia de clientes y el cierre. Si pudiera hibernar hasta la temporada buena, al dueño no le importaría tener que cerrar en invierno, pero, desalentadoramente, eso no puede ser. La narración se desarrolla entre noviembre y diciembre. Los clientes van disminuyendo, hasta que sólo hay dos que se mantienen fieles: una pareja de novios, que siempre llega al anochecer. Aunque el protagonismo recae en el dueño del quiosco, la pareja de novios va adquiriendo progresivamente una envergadura casi tan grande como la de él. La pareja tiene un papel muy importante en la historia: llega a determinar el comportamiento del personaje principal. «Aquellos clientes eran *sus* clientes, aquella era *su* pareja, aquellos novios eran *sus* novios. Nunca habían hablado entre ellos, pero Horacio había establecido por su cuenta una especie de código profesional y amistoso. A ellos les gustaba el sitio, se encontraban a gusto allí, y por eso iban. A Horacio le gustaba que fueran. Se pasaba el día esperándolos. El quiosco estaba abierto por ellos. Eran *ellos*. Sus *ellos*». Hay un contraste claro entre lo mucho que los novios representan para el dueño del quiosco y lo poco que éste representa para ellos. Ajena a la situación del camarero, la pareja de novios deja de ir al quiosco cuando el tiempo se recrudece: va a un café, donde se está caliente. Los novios no se habían dado cuenta «de lo que Horacio había estado haciendo por ellos, de lo que Horacio les quería, de lo que ellos significaban para Horacio». Los espera durante varios días, pero, al ver que no van, decide cerrar el quiosco hasta el año siguiente. La tristeza le hace incluso llorar, pero está obligado a resignarse.

El hombre que esperaba una llamada narra una historia angustiosa y obsesiva. Es uno de los mejores cuentos del conjunto, que, como expresa Fernando Valls en el prólogo, tiene «mucho de kafkiano y algo de beckettiano, cuya acción se desarrolla como si de un sueño turbio se tratara». El protagonista no tiene teléfono y ha dado el número de un bar para que le llamen allí, donde pasa los días casi íntegramente, esperando. «Nunca se alejaba mucho del bar. Cuando lo hacía, por necesidad o por lo que fuera, siempre dejaba dicho dónde estaba, dónde se le podía encontrar». Su vida se ve mediatizada por la llamada que espera: apenas hace otra cosa que ir al bar, interrumpiendo algo o anulando un plan. Por ejemplo, un día va a un cine cercano a ver una película buena.

En el bar se comprometen a avisarle si se produce la llamada, pero a la mitad de la proyección los nervios le hacen ir al bar, deprisa. Cuando llega, explica: «Estaba intranquilo, no podía aguantar allí sentado. A veces me parece adivinar que me están llamando y tiemblo de sólo pensar que no me encuentren, en ese momento. No me lo perdonaría nunca». No se especifica cuál es el motivo de la llamada ni quién tiene que hacerla, pero sí que es importante y que él no puede llamar a ninguna parte: al principio, parece que está relacionada con la búsqueda de un complemento a su sueldo, para «tapar los huecos que constantemente se iban abriendo en su economía». Está en su mes de vacaciones, pero cuando se incorpora al trabajo su vida sigue mediatizada por la llamada que no llega. «Don Luis entraba en algunos establecimientos, en algunas casas particulares, con pasos apresurados y la mirada inquieta y fugitiva, y advertía antes que nada: «Espero una llamada; si preguntan por mí, avíseme en seguida»; luego resolvía el asunto que le había llevado a aquel lugar –en ocasiones no era más que una visita de cumplido– y no se marchaba más que cuando veía que ya no le iban a llamar, que no le iban a llamar allí, a otro número. Y así andaba locamente de un lado a otro lado». Cuando le ponen teléfono en casa, «lo primero que hizo don Luis fue advertir a Clara y a los chicos, sobre todo a la niña, que ya había cumplido los dieciséis años, que allí no se iba a hablar más que lo estrictamente indispensable, y aun esto de manera muy breve. «Espero una llamada», les dijo con gravedad, casi con dramatismo, «y no quiero que esté el teléfono ocupado cuando me llamen». Desde entonces, acabado su trabajo y resueltos los asuntos de cada día en la calle, siempre atento y vigilante a la llamada, corría a casa para acechar desde allí la llegada de aquella voz que él esperaba, sentado junto al negro teléfono». La espera tendrá consecuencias devastadoras: su salud y su aspecto se ven afectados: cada vez está más débil y más descuidado, consumido por lo que se ha convertido en una pesadilla interminable.

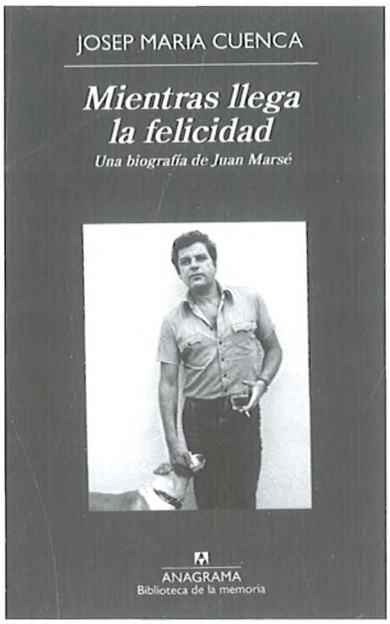
La carpa trata sobre las penurias de los integrantes de una compañía modesta de teatro. «De aquí para allá con los zapatos rotos y el hambre amaestrada en los largos, en los insensibles, somnolientos silencios del vagón de tercera... ¡Qué negocio! Y, como nosotros, docenas y cientos de gentes de esta afición y de este oficio andan por los pueblos y por las ciudades, por las aldeas, por los caminos adelante, en verano e invierno, en Navidades, en Carnaval, en las fiestas de agosto y en las ferias de octubre, con el tinglado a cuestas y sin más gloria ni fortuna que las que ellas mismas se inventan». El hambre y la falta de gloria no es lo único que asola a ese grupo de actores ambulantes. Hay otras

circunstancias que están en contra: por ejemplo, la desconfianza que encuentran en algunos sitios y la imposibilidad de trabajar en Semana Santa porque no está permitido. Tienen un oficio que muy a menudo no les permite cubrir sus necesidades, pero no cambian de trabajo.

La última narración seleccionada es *El día en que subió y subió la marea*. Cuenta un hecho insólito y aleccionador: un día de finales del verano, la marea no deja de subir hasta el anochecer, con olas de más de veinte metros de altura que van arrojando a la tierra los frutos de la «obra de destrucción» del ser humano: «cementerios de plástico, masas informes de viscoso petróleo, peces de grandes ojos muertos, minas sin estallar, verdes y mohosos cadáveres de suicidas, de agarrotados miembros y cabellos de líquenes». En muy pocas páginas y de forma muy sencilla, el autor logra, eficazmente, retratar el mar en un estado repentinamente agresivo y justiciero y transmitir la turbación de la gente ante lo que las olas han devuelto a la tierra.

La carpa y otros cuentos constituye una merecida reivindicación de Daniel Sueiro. Como dice Fernando Valls en el prólogo: «En lugar de preguntarnos por el reconocimiento cosechado por sus cuentos y novelas breves, habría que subrayar que el valor y la importancia de sus mejores piezas no han dejado de crecer con el paso del tiempo. Hoy en día no pueden historiarse ambos géneros sin tener en cuenta su contribución, ni tampoco antologarse, sin contar con las aportaciones de Sueiro».

ROBERTO
RUIZ DE HUYDOBRO



Josep Maria Cuenca
Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé

Anagrama, Barcelona, 2015

Un estudio biográfico suele tomar cuerpo cuando la personalidad que analiza está ya consolidada y puede incidir, por tanto, en un gran número de lectores. Afianzamiento literario, seducción pública que coincide, sin la menor duda, con los años de madurez del escritor biografiado: cuando esa figura tiene tras sí una trayectoria con múltiples sedimentos vitales, estéticos y civiles. Las aristas del hecho cultural

–tan heterogéneas– se anudan pues unas con otras: el apetito del lector por hacer suyo el personaje biografiado; el editor que pulsa esas expectativas, facilitando la impresión del libro y, por último, el papel decisivo que ejercerá el analista que diseccione tal personaje, en forma de una narración que recoja el devenir de su vida. Una vida no ajena a otras muchas vidas, con el ineludible juego de tensiones que van multiplicándose aquí y allá. A decir verdad, toda biografía es un relato plural dado que contiene, en su seno, historias, rostros que van fusionándose sin dejar cabo suelto.

Mientras llega la felicidad, la biografía de Juan Marsé que ha escrito J. M. Cuenca, cumple a las claras con esos vectores o aristas. Se trata de un libro muy ambicioso: está amueblado con tino (salvo, quizá, las páginas alusivas a la gente guapa del Bocaccio y *Por favor*, donde el mobiliario resulta algo agobiante). Es incalculable la documentación de que se nutre, y que abarca tanto fuentes orales como textos de muy vario origen, cartas, papeles jurídicos. Sin olvidar diversos materiales que obran en la agencia Carmen Balcells, en especial los dietarios que Jaime Gil de Biedma redactó en su madurez. E igualmente, en ese mismo territorio de la escritura íntima, algunos cuadernos y diarios del propio autor de *Si te dicen que caí*. Así, el titulado *Las horas muertas* dará paso a otro capítulo muy incisivo también, que permite horadar la conciencia del último Marsé, sus temores, sus quejas: las sombras de la muerte; el sabor de una fruta que remite a la infancia; las dubitaciones ante el quehacer literario…

O asimismo el hallazgo de la primera versión del libro *Viaje al Sur*, redactado en torno a 1962 y cuyo original se extravió por los despachos de Ruedo Ibérico. La transcripción de varios trozos del manuscrito constituye otro de los aportes de la biografía: en ellos se recogen apasionantes rasgos de la Andalucía de aquel tiempo, en particular cuando describe Marsé alguna silueta juvenil –"buena planta y mirada impertinente"– que preludia en cierto modo al *Pijoaparte*. Una masa de documentos, en fin, que consigue Cuenca gobernar al máximo, enriqueciendo el retrato *en movimiento* de un Marsé muy esquivo siempre en 'desnudarse' ante los ojos ajenos –salvo a través de la escritura y de manera oblicua, como manda el buen arte–. Dicho acopio de testimonios ha propiciado, no pocas veces, "resultados suculentos", en frase del biógrafo quien añade que "Tengo la moderada esperanza de haber logrado (…) aclarar (…) algunos episodios de la vida de Juan Marsé que han permanecido (…) en un ámbito dominado por (…) la confusión, la contradicción o la opacidad".

Es capaz, a su vez, Cuenca de eludir un señuelo muy tóxico para las biografías: el ansia por descubrir la entraña secreta del ser biografiado, en busca de una presunta clave temperamental. A saber, el *complejo de Rosebud*: esa palabra que pronuncia el ciudadano

Kane en los últimos segundos de su existencia y que Orson Welles pugnará por descifrar. No se olvide que –al decir de Luc Boltansky– todo biógrafo cuenta con dos opciones: la del "sabio positivista que recoge y confronta los hechos", y la que emprende el "analista" afanoso por "desvelar los motivos inconscientes" que pudieran haber moldeado a una persona. Frente a la tentación por adivinar el *Rosebud* oculto en el creador de *Teniente Bravo*, se acoge J. M. Cuenca a la exégesis positivista, menos fastuosa, pero ajena al palabreo psicologista. Dejando claro que "ninguna biografía puede afirmar quién es el individuo retratado", puesto que resulta "inalcanzable" ofrecer "una respuesta acerca de quién es la persona cuya vida ha decidido contar".

La austeridad que reina en el presente estudio es, pues, bien manifiesta. Ello asoma ya por el terreno de la enunciación: el lenguaje de que se sirve Cuenca es llano, nada aparatoso. Está desprovisto de los hieratismos que dañan tantas biografías 'autorizadas' por el 'héroe' que protagoniza el libro. Y denota tal libertad de miras que hasta puede poner el acento en ciertas asperezas del Marsé más público: por ejemplo, algún comentario a cuenta del film de S. Monleón *El cónsul de Sodoma* que tanta polvareda levantó en 2010. Lenguaje sobrio, mas enriquecido aquí y allá con chispazos de singular brillo, cuando no insospechadamente festivos. Así, la definición de *El fantasma del cine Roxy* como "una sabrosa lasaña", con "diferentes capas argumentales y temáticas que Marsé vertebra con (...) no poca insolencia". O cuando, tras referirse a las disparidades entre el recuerdo de la familia Marsé y los expedientes sobre la detención de su padre adoptivo, desliza el autor que "las relaciones entre *memoria* e *historia* no suelen ser plácidas (...). A veces, incluso, parecen conyugales". Empero, si toda escritura implica una mirada, un parpadeo ideológico, resulta poco coherente que no alcance a sujetar J. M. Cuenca el automatismo "escritor barcelonés" aplicado a Marsé, a diferencia de la fórmula "escritor catalán" o, al menos, no haya simultaneado ambos apelativos.

Toda biografía, vale reiterarlo, es un relato que contiene otros muchos relatos que nacen, van y vienen e, incluso, pueden llegar a desvanecerse (la erosión del existir, el fracaso, la muerte). En *Mientras llega la felicidad* destacan cinco historias: por un lado, unas etapas cruciales en la vida de Marsé, sobre todo su infancia, adolescencia y primera juventud. Por otro, la huella de Paulina Crusat en su formación literaria; el bullente grupo seixbarraliano; la presencia de Joaquina Hoyas, la futura esposa del escritor. Por último, y en quinto lugar, otra historia no menos poderosa: la amistad entre Juan Marsé y Víctor Erice, cuyas páginas están enriquecidas por las cartas que se cruzaron. Unas páginas que hablan del desamparo que puede sufrir un artista tan sutil como es el creador de *El espíritu de la colmena*, uno de los 'malditos' de nuestra cultura. Todas esas

narraciones conforman los capítulos más brillantes de la biografía y, ello, en un doble plano: por la provisión de muchos datos desconocidos y por la atmósfera que alcanza a modelar Cuenca. Una atmósfera rica en amores, desamores, derrotas: el flujo del existir haciendo y deshaciendo a los seres que *surfean* por entre su oleaje.

Así, el capítulo "La República, la guerra, la derrota, la vida" hace hincapié en la niñez rural de Marsé, en buena parte su paraíso perdido. Y que tanto lo marcaría: es el "sol de la infancia" vivida en el Penedès –esa luminosidad mediterránea que resurge, fulgurante, en *Caligrafía de los sueños*–. Como anota Cuenca, en los primeros años del autor "la ciudad no pesó apenas porque el suyo fue un mundo (...) rural. Y en esos años se forjó en su carácter un *ruralismo* (...) que ha perdurado toda su vida y se ha manifestado a través de detalles solo aparentemente triviales". ¿Sólo eso? ¿Pudo también este mundo de barro, vegetación y rumor de animales escondidos tras unas matas dejar algún poso en su escritura? Repárese en la prodigiosa vitalidad que destilan un buen número de metáforas esparcidas desde *Encerrados con un solo juguete* hasta *Noticias felices en aviones de papel*: una vitalidad que se encarna en referentes zoomórficos, vino con sabor a moras o lonjas de carne rojiza. ¡Notable contraste con el paisaje urbano, sometido a la lluvia negra del infortunio, que puebla tantas otras novelas!

Estos "años rurales" finalizan en 1943, cuando Marsé se traslada a Barcelona, instalándose en el distrito de Gracia, el espacio predilecto de su futura narrativa: surgen entonces unos tiempos llenos de "dificultades materiales" que irán acentuándose más y más. Y junto a dichas dificultades, el descubrimiento de la literatura gracias a unos narradores que le acompañarán para siempre, algo similar a "tres *venenos* incurables, benignos y dichosos": R. L. Stevenson, Dickens y Hemingway. *Venenos* que despiertan en Marsé el gusanillo de la escritura a partir de su adolescencia: una serie de narraciones que J. M. Cuenca copia en parte –otro de los pasajes más afortunados del libro–. Tales obrillas reflejan un psiquismo nocturnal, henchido de rebeldía furiosa, instintiva: "frutos labrados" en "la intemperie", y en agraz aún. Una suerte de "arqueología literaria" que irá madurando paulatinamente, hasta despojarse de las pieles primerizas, más o menos ingenuas y desmañadas.

Pero hacia 1956 se le abren a Marsé las puertas de la literatura gracias a la mediación de su madre adoptiva Berta (una de las mujeres centrales de su vida; inteligente, tenaz, alegre). Quien empuje esa puerta será otra mujer excepcional, Paulina Crusat, firma muy respetada en *Destino* e Ínsula, con alto prestigio como traductora de la poesía catalana al castellano, amén de autora de varias novelas con sabor anglosajón. Las páginas que Cuenca dedica a esa relación entre

dos escritores muy dispares en edad, en gustos, constituye otro de los momentos más felices de la biografía. Crusat, tan invisible hoy, hace madurar a Marsé con sus consejos, sus reflexiones, su inigualable generosidad. Lo reconocerá nuestro novelista en carta que le remite el 21 de marzo de 1957: "Vd. no me ha 'rechazado' (...) sino que me ha puesto en estado de alerta (...) y me ha invitado a probarme y a luchar". Un reconocimiento que Marsé pone al frente de esta obra sabia y ascética titulada *Noticias felices en aviones de papel*, y en frase que hemos sugerido arriba: "A la memoria de Paulina Crusat, que me abrió la puerta".

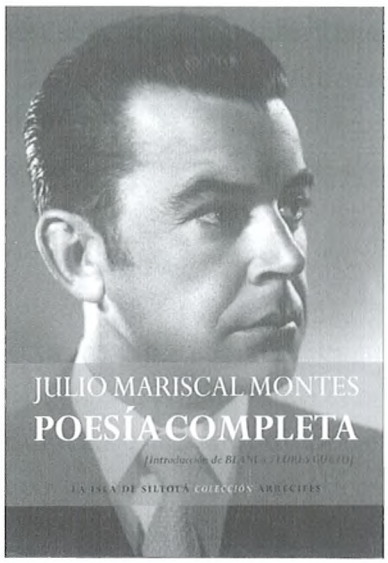
Poco a poco va asentándose Marsé en el mundo literario, gracias a ese autoanálisis alentado por Crusat, y a una férrea voluntad que se materializa en la preparación de otros cuentos y, poco después, en *Encerrados con un solo juguete*, que optará al Premio Biblioteca Breve de 1960. Ello le permitè ingresar en la sala noble de las letras: Seix Barral, nuestra editorial puntera por aquellas fechas. Y es invitado a integrarse en la pandilla seixbarraliana –acaso por su índole de "escritor obrero"–, siendo Gil de Biedma y Carlos Barral los máximos valedores. Con el tiempo nuestros seixbarralianos matizarían esa imagen primeriza, lo que le lleva a Cuenca a ironizar que "El pasado, como es bien sabido, nunca se está quieto". En cierto modo, y a medida que avance la década del sesenta, Jaime Gil sustituye a Paulina Crusat en calidad de confidente y tutor. Otro pasaje dramático de nuestra biografía pues, a diferencia de Marsé, Crusat irá apagándose lentamente, hasta el extremo de no poder dar al público ninguna novela más. Un relato 'dentro' del gran relato marseano, que concluye de manera harto dolorosa: fallece la autora de *Las ocas blancas* en 1981 y en una casi total soledad.

Huelga casi recordar que Jaime Gil de Biedma constituirá un fermento crucial para Juan Marsé. Según le confiesa a Cuenca, dicha amistad fue "decisiva" en un punto: la utilidad de establecer ciertas distancias "entre uno mismo y la imagen que tienen los demás de uno mismo. Eso se ve (...) en la distancia irónica que él mantenía con su propia clase". Empero, es algo discutible que tal magisterio llegue a ahogar la 'respiración literaria' de Marsé. Sin duda le permite descubrir la receta de un *cocktail*, la marca de un coche o el antagonismo psíquico entre los ricos y los pobres. Ahora bien, esa distancia irónica sobre la condición humana no casa con las propias distancias que el creador de *El embrujo de Shanghai* consigue urdir: son las suyas unas distancias muy acres y más afines a Gabriel Ferrater... Pero en el terreno del trato amical sí conlleva Jaime Gil para Marsé un feliz hallazgo: gracias a él conocerá a Joaquina Hoyas, la chica de los "pechitos de manzana". Nuestro biógrafo le dedica a Joaquina un buen capítulo, dando cuenta de una infancia y adolescencia llenas de penurias, sinsabores. Un relato que desemboca en su matrimonio con Marsé en el

año 1966, suponiendo para este la posibilidad de crear, ya, una familia y poner un poco "más de orden en mi vida".

En una entrevista impresa en estas páginas me dijo el autor de *Un día volveré* que "Me habría encantado haber nacido en el siglo XVII, siendo pirata, en el Caribe, y robar, cortar muchas cabezas". Tal confesión revela su idiosincrasia más genuina: un "individualista con conciencia social", nada indulgente hacia los sectarismos –conforme subraya Cuenta–. Es significativo que a Marsé le causen "terror" esos trapos flameando egoísmo y mal rollo que solemos llamar banderas: un relato suyo, escrito a cuatro manos con Benjamín Prado, se titula justamente "Las banderas son para los idiotas". En cualquier caso me atrevo a declarar –hasta el punto de jugarme una apetitosa *esqueixada*– que a nuestro novelista no le desagradaría colgar en sú balcón una enseña que simboliza esa rebeldía tan suya: la bandera de los bucaneros, negra y con una calavera cruzada por dos tibias, deslizándose por *la mar, la única patria* de los seres libres.

LAUREANO BONET



Julio Mariscal Montes
Poesía Completa

Introd. de Blanca Flores Cueto
Ediciones de La Isla de Siltolá.
Colección Arrecifes
Sevilla, 2014

No fue Julio Mariscal, al menos durante un tiempo, un poeta aislado. Sus colaboraciones con los poetas de la revista gaditana *Platero*, su importante papel -casi de líder- en la creación en Arcos de la Frontera del grupo literario *Alcaraván* y de su revista, su codirección en la madrileña *Arquero de poesía*, (donde ejerció como coordinador de los poetas del sur), así lo testimonian.

Tampoco un poeta del todo desconocido o de obra no apreciada: la publicación de sus poemas en las revistas literarias del momento, las críticas positivas a sus diez libros publicados (uno de ellos, póstumo), la peregrinación de jóvenes poetas a Arcos de La Frontera al final de sus días para conocerlo, cuando enfermo y derrotado se refugió en su pueblo natal, muestran el interés que su obra poética suscitaba. Sin embargo, aun siendo conocido y apreciado por poetas, estudiosos y críticos (con sus lógicas y legítimas disidencias), nunca ocupó en la literatura española la posición destacada que le correspondía por la alta calidad de su producción poética, y su nombre como poeta apenas traspasó las estrechas fronteras de los estrictos círculos literarios. Blanca Flores Cueto, al comienzo del extenso estudio que introduce esta nueva edición de su poesía completa, se pregunta por los motivos de tal hecho, y pretende con su trabajo reivindicar el lugar de primera fila que Julio Mariscal merece en la historia de nuestra literatura, contribuyendo al conocimiento y difusión de una obra que, aunque apreciada por la mayoría de los que la conocen, no ha sido todavía suficientemente divulgada ni valorada.

No es la primera vez que se editan en un solo volumen los libros publicados de Julio Mariscal. En el 2001, Juan de Dios Ruiz-Copete en *Julio Mariscal. El poeta y su obra* (reseñada en el número 1 de esta revista por Pedro Sevilla) incluía, como colofón a su estudio, los diez libros del poeta, junto con una breve selección de poemas publicados en revistas literarias entre 1949 y 1956 no recogidos en libro y *La voz quebrada*: colección de cinco poemas que Mariscal dejó inéditos, publicada por Pedro Sevilla en 1990. En su estudio, Ruiz-Copete presenta la vida y la obra de Mariscal desde la mirada entrañable y cálida del amigo que, en su juventud y dada su menor edad, admiró al hombre y al poeta, que fue compañero de ilusiones y empresas literarias y que, testigo de su solitario y dolorido vivir, contempló apenado cómo el tiempo y las heridas que produce la vida lo iban sumiendo en una abulia casi letal. El punto de vista adoptado en su introducción por Blanca Flores Cueto, que hizo su tesis de licenciatura sobre la revista *Alcaraván* y su tesis doctoral sobre Julio Mariscal, es necesariamente más doctoral y objetivo (a mi parecer, en algunos de sus apartados, como en el de las conclusiones que cierra el estudio, demasiado académico y didáctico para una edición de este tipo). Ambas miradas, complementarias, enriquecen la visión del lector sobre Julio Mariscal y su producción poética.

La edición actual presenta también -junto a los diez libros publicados- *La voz quebrada*, y aporta como novedad, además de la extensa y exhaustiva introducción de más de 160 páginas de Flores Cueto, la inclusión como libro de *Ocho sonetos a un retrato de mujer* (el libro de Ruiz-Copete sólo incluye tres de estos sonetos que fueron publi-

cados en diferentes revistas y en unos pliegos editados por Guillermo Sena Medina con motivo del 25 aniversario de su muerte). Por otra parte, difiere de la edición de Ruiz-Copete en la ordenación de los poemas de *Quinta Palabra*, al restituir el orden de los poemas de la primera edición, de 1958. Flores Cueto, defensora de la publicación de las Obras Completas de Mariscal, aprovecha su introducción para, como citas, dar a conocer al lector algunas estrofas de los muchos poemas y libros que el poeta dejó inéditos, que ella conoce gracias a la generosidad de Aurelio Sánchez Mariscal, custodio fiel de la memoria de su tío.

No se sabe con exactitud el motivo o los motivos que llevaron a Julio Mariscal a no publicar en vida los libros que aún permanecen inéditos, de los que da cumplida cuenta Flores Cueto en su introducción. Algunos creen que el poeta consideraba que no tenían la suficiente calidad para darlos a la luz y aconsejan que no sean publicados, pues nada añaden a una obra compacta y cerrada. Otros piensan que la falta de energía propia de su carácter, agudizada por el tiempo, o, como piensa Flores Cueto, el mismo desinterés que lo llevó a no presentarse a ningún certamen literario, fue lo que determinó su no publicación, y abogan por la edición de unas obras completas que los incluyan. En efecto, para el estudioso de una obra poética es interesante y conveniente conocer todos los escritos de su autor. Ahora bien, y sin ánimo de entrar en la polémica sobre unos inéditos que desconozco, lo importante es decidir si su conocimiento público es beneficioso también para su poesía, o sólo se trata de lo que Antonio Machado calificó como "la viruta de mi carpintería".

Sin embargo, creo que se ha desaprovechado la ocasión que brindaba esta edición para incluir una sección que recogiera todos los poemas publicados en vida de Mariscal no incluidos en libro, pues estos sí fueron con seguridad considerados por el poeta, al menos en algún momento, dignos de publicación. Quizá no fueron incorporados a ningún libro por la concepción unitaria que, según informa Flores Cueto, tenía Mariscal del libro poético.

Por otra parte, me hubiera gustado que se les hubiera dedicado en la introducción, como a los demás poemarios publicados, un apartado a *La voz Quebrada* y, sobre todo, -por su condición de primicia en esta edición- a *Ocho sonetos a un retrato de mujer*. Lamento no poder conocer el comentario de Flores Cueto sobre el mismo ni de una forma más detallada la historia editorial de los sonetos.

"Los amantes de la poesía verdadera", como se dice en la contraportada del libro, leerán entusiasmado este bello volumen de la colección Arrecifes de las Ediciones de La Isla de Siltolá, que contribuirá sin duda al conocimiento de la singularísima voz de este solitario y misterioso poeta de la generación del cincuenta. La lectura conjunta de todos sus libros descu-

bre al lector que una idea motriz recorre la poesía de Julio Mariscal, aquella que subyace en una parte de la poesía bucólica: la interpretación sombría del "Et in Arcadia Ego", es decir, que incluso en los momentos felices se esconde el germen de la desdicha, y que, una vez perdidos esos momentos, no se pueden recuperar. Sólo iluminados por esa luz que aporta el conocimiento de su poesía completa y considerados como un todo es, a mi parecer, como pueden ser valorados en su justa medida los *Ocho sonetos a un retrato de mujer*: como un intento del poeta -frustrado una vez más- de fijar con la palabra, como un pintor con sus pinceles, los instantes felices de un amor primerizo. La lectura conjunta de estos sonetos refuerza aún más el acierto de Pedro Sevilla al elegir *La voz quebrada* como título de su colección de inéditos, pues a la vez que la define, recoge a la perfección lo que el poeta pretende con su poesía: "endereza otra vez su voz quebrada" (la de la amada muerta), suplica el poeta al "Señor de la lanzada" en el último de ellos.

Poeta altamente intuitivo, pocos como él saben llevar a su poesía "la palabra esencial en el tiempo", como aconsejaba su admirado Antonio Machado; crear la emoción poética con palabras sencillas y claras; desvelar al lector la esencia de nuestro ser a través del sentimiento que produce la percepción directa, mediante el tiempo psíquico, de situaciones concretas, por todos vividas, por todos reconocidas. La lectura de todos sus libros poéticos pone de manifiesto que apenas hay abstracción en la poesía de Julio Mariscal, sobre todo en la de su primera época. Así, sin silogismos, generalidades ni razonamientos, como gustaba a Juan de Mairena, habla al lector de la muerte y sus estragos, del doloroso y melancólico fluir de nuestras monótonas vidas, de nuestra soledad y desvalimiento ante una sociedad que nos es hostil, de nuestra infelicidad por la imposibilidad de retornar a la edad de la inocencia, de la inquietud y desasosiego que produce la fe en una religión portadora de un mensaje salvífico que no creemos merecer, de las vanas esperanzas puestas en nuestros amores como asideros de un vivir mejor.

La muerte, tema central y recurrente en su poesía, pocas veces es en Mariscal reflexión abstracta sobre la fugacidad de la vida humana, sino lamento por la pérdida de un ser humano concreto. Así, en *Corral de muertos*, (1954,1ªed.; 1972,2ªed.), su primer libro publicado, el poeta, situado ante las lápidas de difuntos conocidos suyos, ("Joaquín el de los burros", "Eugenio Martín Rodríguez"), entona un canto elegíaco por cada uno de ellos; y mientras se pregunta o pregunta por las circunstancias de su muerte en estremecidos diálogos, o refiere algún episodio de su vida en poemas cargados de melancolía, el conmocionado lector siente cuán frágil es el hombre, qué trágico el destino de nuestras vidas, abocadas irremediablemente a la muerte y al olvido.

Un punto de vista más esperanzado de la muerte, el de su fe religiosa, muestra en *Último día* (1971), que pensaba titular *Juicio final*. En la primera de sus dos secciones, situado -como en *Corral de muertos*- ante el túmulo de un difunto esta vez innominado, con un sereno monólogo de tono íntimo, evidencia una vez más al lector la levedad de la vida del hombre. Su segunda sección también deja ver su preferencia por lo concreto. El poeta recrea de forma personal el día del juicio final, un motivo poético de antigua tradición literaria (Berceo, Aldana, Quevedo vienen a nuestra mente): ha llegado el día de la resurrección de la carne, cuando por fin se va a cumplir el mensaje de Cristo, y distintos personajes, representantes de los diversos tipos humanos (algunos de gran tradición literaria, como el avaro o la cortesana, otros, completamente novedosos, como el cantaor flamenco), exponen ante Dios sus vidas para que sean juzgadas. El último que habla es "El Poeta", trasunto de Julio Mariscal, que suplica: "No te sientas Dios Padre; Señor, / Vuelva otra vez al polvo, al salivazo/ de ser paria de todos los caminos." Y el lector comprende sus temores y desvelos ante el juicio divino, al sentirse pecador e impuro; solo pone sus esperanzas de comprensión y salvación en Cristo, Dios hecho hombre, que ha sufrido como él el castigo de la ley y el escarnio de la sociedad. En otros poemas de esta sección son los elementos primigenios los que hablan, pero en su versión menos abstracta: el aire convertido en viento, el agua en río y la tierra es la tierra que habitamos.

En los sonetos de *Quinta Palabra* (1958), Julio Mariscal canta a Cristo en el momento de su Pasión, cuando vive los instantes de su vida en el que más va a sentir su condición humana: " y entre "hosanna" y "hosanna" iba sintiendo / que empezaba a morir poquito a poco."

A Julio Mariscal le duele la tierra de España que es para él -que no estuvo más allá de la provincia de Huelva- la tierra de la Baja Andalucía. Le duelen su pueblo y la miseria de su gente, por ello cuando aborda la poesía social, lo hace con clamor, con un grito de furia, a la vez que con la delicadeza que le es propia. Es *Tierra de Secanos* (1962), como apunta Flores Cueto (P.55), un "retrato de la sociedad de posguerra, la tierra, el hombre": "Subían por la tarde, lento el paso/ del pobre borriquillo y de las botas/ de un becerro cruel, endurecido/ por el lodo de todos los senderos", leemos en "Los Arrieros".

Un tono más íntimo y cálido encontramos en sus poemarios de temática amorosa. En ellos vuelve a hacerse patente su gusto por lo concreto: en *Pasan hombres oscuros* canta a una amada niña portadora de la gracia y lozanía de los quince años. Desde el presente o desde la evocación del recuerdo, recrea los momentos de gozos y desvelos del primer amor, un amor inocente y correspondido que, sin embargo, encierra ya las señales de su irremediable finitud: "Esta tarde, amor mío, / hecha para que ven-

gan otras tardes / a dolernos ahora en la nostalgia;".

La lectura completa de *Pasan hombres oscuros* me ha suscitado una serie de preguntas: ¿Hay, como en Bécquer, una posible identificación de la poesía con esa amada niña a través de cuya pupila el poeta contempla el mundo?, ¿se confunden poesía, amada y mujer en un todo indistinguible como en Juan Ramón, al que se nombra expresamente en el poema XIII y del que se cita algunos versos :"Dios mío, ¿Cómo era?...", "Temblor, relumbre, música"? En suma, me pregunto si este libro no permite también una posible lectura metapoética. Lectura que se vería reforzada por una velada alusión a la iniciación poética de Píndaro en el poema IV ("Por ti, amor mío, tengo un enjambre en los labios/ y hasta lo más terrible -lujuria, muerte, sangre-/ se me vuelve de mieles,[...]") y por la clara alusión - casi una cita- en el poema que da título al libro al "ligero de equipaje" machadiano referido a la pareja de amantes enfrentada a aquellos hombres oscuros, incapaces de no ver más allá de lo material.

En el siguiente libro, *Poemas de Ausencia* (1957), los sentimientos de nostalgia y melancolía que provoca la inevitable pérdida del ser amado se concretan en el dolor por su ausencia, por su no presencia: "Pero es su ausencia, su no ser, su estarse / haciendo estar donde el vacío llena". El amor aquí cantado ya no es tan inocente: "Te quería, lo sé. Lo supe luego, / cuando tu ausencia reposó mi sangre, / pero estaba la lepra del deseo / tan aína en el labio/ que iba a decir "estrella", y se trocaba/ en madrugada de coñac y sombra...". En versos como estos creo ver cierto precedente de *Tierra* (1965), el libro donde el poeta canta a un amor homosexual. En este su libro más sincero, se unen tonos tiernos y melancólicos con su voz más rebelde para mostrar el desgarro con que vive su pasión, para gritar al mundo la verdad de sí mismo, que tanto le costaba aceptar: "Y tuve que seguir. Y, todavía, / corazón en el filo del abismo,/ quisiera no seguir porque tú eres lo otro,". Es *Poemas a Soledad (Elegía)*, escrito en los años cincuenta y publicado en 1975, un canto elegíaco por la muerte de su amada adolescente y por aquellos momentos cándidos y felices que su amor provocó, ya definitivamente idos. La Soledad del poema es, al mismo tiempo, el nombre de la amada muerta y la personificación del sentimiento de soledad que en el poeta ha provocado su muerte, cantado en la última parte de esta elegía.

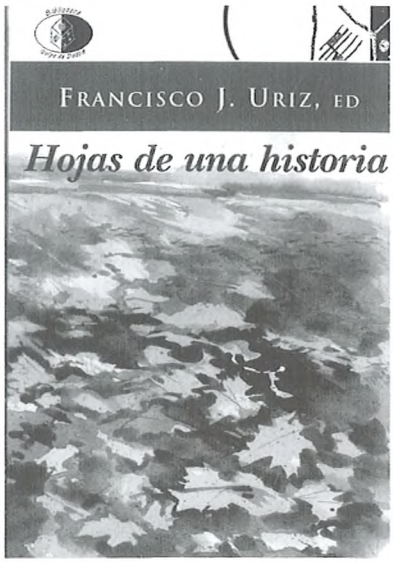
"Todo se fue quedando entre los años" dice en "Nada", el poema de *Trébol de cuatro hojas* (1976), que explica el contenido de este libro: "No quiero abandonarme a la tristeza:/ Señor, tú no me dejes que me clave / en el duro acérico de ahora mismo, déjame al menos que me pierda/ por esos claros, densos nubarrones/ que forman el baúl de los recuerdos...". Para olvidar su presente, perdiéndose en los recuerdos o, quizá, para encontrarse

en ellos, escribe el último de sus libros publicados en vida. Invocando el poder lárico de aquellos objetos familiares que siempre lo acompañaron (la cómoda, la cama, la sala, el suelo), esos que nos hablan de nosotros mismos y nos conectan con nuestro pasado, espera el poeta recobrar la inocencia de su infancia y juventud, por siempre perdida.

En los primeros meses de 1974, Julio Mariscal, enfermo y viendo la muerte cercana, escribe casi de forma compulsiva *Aún es hoy* (publicado tras su muerte, en 1980, por Guillermo Sena Medina), una serie de poemas donde –asumiendo ahora su presente- recuerda su vida para resignado esperar el final inevitable.

Es difícil habitar el mundo poético de Julio Mariscal sin quedar herido, penetrado por el sentimiento de nostalgia y melancolía que recorre su poesía. Una poesía que surge de lo más profundo del atormentado corazón de un hombre que no se aceptaba a sí mismo, que -católico ferviente en la España franquista- se veía portador del entonces considerado pecado nefando de la homosexualidad, que pasaba sus días batallando en un íntimo combate entre sus sentimientos más auténticos y los imperativos morales de una religión en la que creía firmemente: lucha agotadora y desigual de la que el poeta no pudo salir más que exhausto y vencido, y que dotó a su poesía de un mundo poético propio, de profunda tristeza, de honda y terrible desolación.

MARÍA PAZ
FERNÁNDEZ MONTAÑEZ



Francisco J. Uriz (ed.)
Hojas de una historia
Libros del Innombrable,
Zaragoza, 2014

Uno es obsesivamente ordenado, especialmente en lo que respecta a los libros, y ya hace años comprendí que, más que separar por géneros o idiomas, no hay modo mejor de articular una biblioteca privada que la sumisión radical al alfabeto, de modo que desde las novelas de Héctor Abad Faciolince hasta las de Stefan Zweig, y desde los poemas de un tal "AA.VV.", muy fecundo, hasta los del poco frecuentado Raúl Zurita, todos los

habitantes de las paredes de mi casa están perfectamente dispuestos según las exigencias alfabéticas... con una sola excepción.

Dos largas baldas de una de las estanterías grandes (una estantería que, muy oportunamente, es sueca...) están consagradas exclusivamente a lo que familiarmente conocemos como "las cosas de Uriz", entre las cuales, por supuesto, no sólo cuentan los libros de versos de ese curiosísimo y libérrimo poeta que ha sido Francisco J. Uriz (y recurro al pasado porque en el prólogo a su *Poesía reunida* anunció que no iba a publicar más libros de poemas, aunque afortunadamente sigue escribiéndolos, como demuestra "Mi paseo primaveral en bicicleta", el estupendo y extenso ejemplo que acompaña a la entrevista a Uriz publicada en este mismo número de *Campo de Agramante*), sino sus ya innumerables traducciones, lo cual implica una considerable perturbación en la sección casera de poesía. Pero merece la pena, pues se diría que todo lo que ha vertido Uriz del sueco (y del finlandés, y el noruego, y el danés, ¡y el albanés!...) al español tiene cierto aire de familia, y por ello (y sobre todo por cierto afán coleccionista de la veterana y premiada labor de mi amigo) me gusta verlo todo junto, desde sus ya casi remotos trabajos con los libros de Artur Lundkvist hasta sus muy recientes (y sublimes) adaptaciones de Inger Christensen. Es decir, que, aparte de sus dos antologías de poemas sobre fútbol, de su reunión general de *Poesía nórdica* o de sus retratos de grupo de poetas suecos y finlandeses..., los daneses Ivan Malinowski, Erik Knudsen, Henrik Nordbrandt y la recién citada Christensen, los finlandeses Märta Tikkanen, Claes Andersson y Pentti Saarikoski, los noruegos Jan Erik Vold y Georg Johannesen, y los suecos Harry Martinson, Gunnar Ekelöf, Erik Lindegren, Werner Aspenström, Göran Sonnevi o Kjell Espmark, entre algunos otros (pues me faltan muchos para completar la colección), están todos reunidos bajo la letra "U", flanqueados, por un lado, por mi adorado Ungaretti y, por el otro, por esos libros de Valente que un día pintarrajeó mi hijo. Y soy metódico y coherente: los poemas de Tomas Tranströmer publicados por Hiperión y Nórdica Libros están en la "T", pero los que editó después Visor están en la "U".

Cuento todo esto porque una de las últimas incorporaciones a esos casi dos metros de libros es un volumen que, en cierto modo, los reúne a todos, como si Uriz, echando por un momento la vista atrás, se hubiese propuesto sintetizar todo lo hecho hasta ahora en un libro colectivo, y sin embargo muy personal, de doscientas páginas, ilustrado por el pintor Natalio Bayo, cómplice frecuente de Uriz. Esa "historia" de la que habla el libro es la suya propia, que, así, se hace biografía de una conciencia, y de hecho este singular experimento constituye una suerte de peculiarísimas memorias vertebradas exclusivamente

a través de páginas ajenas, unas "hojas de una historia" que van componiendo un autorretrato tan personal como generacional de Uriz, quien en principio "sólo" era el compilador y traductor de los poemas, pero que al final, escurridizamente, sin que se note apenas, acaba siendo también el discreto y silencioso protagonista de unos poemas sobre los asuntos pendientes del mundo y de la Historia.

Aunque en realidad todo es mucho menos complicado, como explica el propio interesado en el prólogo del libro, que es el único momento en que toma la palabra y se expresa directamente, sin intermediarios. Es en esa presentación donde aclara que ya hubo una primera edición de este libro en 1983, y que nació con la intención de que los exiliados argentinos que regresaban a su país desde Suecia tras el fin de la dictadura militar pudieran llevarse una muestra poética de la nación y el idioma que les habían acogido. "Se trataba de una subjetiva selección de poemas, que aspiraba a tener valor general, aunque no tenía la pretensión de ser la antología de los mejores poemas de la lengua sueca. Poemas que en algún momento de mi vida me dieron una certera visión de lo que viví y probablemente ellos habrían vivido" (p. IX). Ese criterio no tanto de excelencia como temático es fundamental para entender un volumen en el que, como en todos los proyectos personales de Uriz, lo ideológico tiene un peso determinante, una importancia constitutiva. Como él mismo explica, "los poemas se han ido agrupando en torno a temas de interés para mi historia y que se han debatido en el país durante mi vida: obreros y socialdemocracia, solidaridad con España (en nuestra guerra civil), conflicto sobre las mujeres sacerdotes, el descubrimiento del Tercer Mundo, indignación por la guerra de Vietnam y el golpe en Chile, la decepción y el fracaso del modelo de la sociedad que querían, asuntos que se han debatido como la inmigración, energía nuclear, ecología, la defensa de los animales, el desinterés por la cultura, la soledad e incomunicación como enfermedades graves de la sociedad"... (p. XI). Ésos, en efecto, son los temas atendidos, entre los cuales hay algunos que incluso en 1983 estaban ya un tanto superados, pero, seguidos de otros más recientes o ardientemente actuales, dan cuenta de una trayectoria vital en la que lo político, lo social y el compromiso han sido los elementos principales. Uriz ha contado muy bien en su libro de memorias y en otros testimonios cómo la poesía en Suecia se politizó de una forma sorprendente y esperanzadora a partir de los años sesenta, y cómo las injusticias, agresiones y amenazas que tenían lugar en lugares remotos impulsaban, casi obligaban, a escribir a poetas de una sociedad con tantos privilegios como mala conciencia, nacida en parte por lo que dice Lars Forssell en el poema "El verano sueco" (pp. 102-104), donde recuerda cómo Suecia era un activo fabricante y exportador de armas.

Aunque estas *Hojas de una historia* no están pro-

piamente divididas en secciones, ese largo poema de Forssell (de quien también se incluye su arremetida contra los "Sueños y mentiras de Franco" –pp. 41-42–, en el único poema de tema específicamente español) cierra el que tal vez sea el corazón del libro, un apartado central en el que se han recogido otros poemas extensos tan extraordinarios y significativos como "Despedida en Helsinki", de Peter Curman (pp. 86-88), "20 de diciembre de 1967", de Petter Bergman (pp. 92-93) o "Gente corriente", de Elsie Johansson (pp. 98-100), y que se podría considerar que se abre con el poco menos que legendarios versos de "Sobre la guerra de Vietnam", de Göran Sonnevi (pp. 81-83), un poema-tótem de aquella irrepetible generación de poetas suecos (también hay obras del noruego Jan Erik Vold y de los finlandeses Pentti Saarikoski y Claes Andersson, pero es porque los tres escribían en idioma sueco).

Ya sabemos que, como afirma Marie Louise Ramnefalk, "el mundo no es una mamá" (p. 129), y por tanto es éste un libro más bien amargo, lleno de conflictos y protestas más o menos iracundas ante las afrentas de los poderosos, pero en él, aparte de la calidad literaria, también hay algo de espacio para cierto humor serio y, desde luego, para una buena porción de esperanza, en busca de, como quiere Maria Wine, "una felicidad / que no se base en las desgracias de los demás [...] una libertad / que no se conquiste oprimiendo a los demás" (p. 196).

JUAN MARQUÉS

Chus Tudelilla Laguardia
Mathias Goeritz. Recuerdos de España, 1940-1953

Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014

El paisaje cultural que muestra España tras la guerra civil resulta deprimente. Aislamiento, por supuesto, pero también estrechez intelectual, ceguera y unos raíles montados por la dictadura franquista para que sobre ellos circulen los vagones de la retórica, lo refractario y una cultura oficial plagada de exclusiones. Todo ello son características de una primera posguerra en

la que hubo intentos, como afirma Javier Arnaldo, de renovación cultural, intentos donde hay presencia de algunos artistas extranjeros que llegaron a España en aquel periodo, entre los que destaca Mathias Goeritz (Danzig, 1915- Ciudad de México, 1990), historiador del arte y pintor, a quien Chus Tudelilla ha estudiado de forma rigurosa, siendo su tesis doctoral el origen de esta publicación.

Mathias Goeritz fue un personaje peculiar, alguien que dentro de aquella España truncada a tantas cosas creía en el intercambio de ideas, en la puesta en marcha de proyectos que significaran un reto. Pero fue también un hombre que detectaba con facilidad la inteligencia cuando esta podía suponer innovación, cambio, modernidad o nuevas experiencias. Después de estudiar Historia del Arte en la Universidad Friedrich Wilhelm lo vemos, desde 1941, en Tánger y Tetuán. Y más tarde, a partir de 1945, lo encontramos ya en la península, primero en Granada y después en Madrid, hasta que en 1949 sube a un barco que lo llevará a México para dejar atrás su periplo español.

Hay dos premisas que Chus Tudelilla destaca y no podemos omitir. La primera, que hasta fecha reciente Goeritz es identificado con un reduccionismo esencial: «su papel de promotor de la *Escuela de Altamira*, la influencia de Miró en su pintura y la coordinación de la colección Artistas Nuevos». La segunda, imprescindible para captar lo que estas páginas contienen, que lo vivido por este alemán en España «es también la historia de quienes decidieron quedarse, aislados, pero deseosos de contagiarse de entusiasmo, y la historia de la generación de los más jóvenes que eligieron abrirse al futuro».

Chus Tudelilla nos ofrece la trayectoria de este artista, centrada en un periodo que abarca de 1940 a 1953, deteniéndose, como es lógico, en los años que vivió en el norte de Marruecos, pero explicando también su formación en Berlín, usando en todo momento sólidas referencias documentales, pauta continua de este trabajo (lleno de testimonios de interés, que aún no conocíamos) para reconstruir el itinerario personal e intelectual de Goeritz. Y en ese itinerario encontramos su primera exposición, donde empleó el seudónimo de Magó, hecha en la galería Clan de Madrid, galería que dirige Tomás Seral y Casas, librero y poeta; las relaciones de Goeritz con Benjamín Palencia, Ricardo Gullón, Ángel Ferrant o Pablo Beltrán de Heredia, entre otros; y la puesta en marcha de la colección Artistas Nuevos, cuya primera entrega es un cuaderno del propio Goeritz titulado *Sueño del torero*, que en su interior contiene nueve dibujos, con un texto pesadamente lírico de Benjamín Palencia. Y enseguida aparece un hecho fundamental en la historia del arte español de posguerra como es la creación de la *Escuela de Altamira*, con el protagonismo que en ello tiene Goeritz, quien

en una entrevista que Sebastián Gasch le hace para el semanario *Destino*, en 1949, señala que no estamos ante una escuela sino frente a un movimiento artístico, añadiendo que los pintores de la Escuela de París fueron los últimos de ayer, y los de la *Escuela de Altamira*, los nuevos prehistóricos, intentan ser los primeros de mañana. No fueron ajenos a este singular agitador los nombres de Eugenio d'Ors -y su Academia Breve de Crítica de Arte-, Eduardo Westerdahl, Rafael Santos Torroella, Carlos Edmundo de Ory o los pintores del grupo *Pórtico*, creyentes en la abstracción con su poderío infinito, reflejándose opiniones y trato que tuvo con todos ellos.

Pero Mathias Goeritz y su esposa, Marianne Gast, embarcaron en el buque *Magallanes* el 30 de agosto de 1949, unos días antes de producirse la inauguración oficial de la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar. Su destino es México. Y atrás deja los fructíferos años, pocos, que permaneció en España, donde la amistad, como bien se indica, siempre estaba vinculada a la colaboración en proyectos comunes, al margen de que no se mantuvo ajeno a ciertos conflictos, y eso fueron sus opiniones severas sobre la crítica de arte, refiriéndose a nombres concretos como el de José Camón Aznar. Debo llamar la atención sobre un artículo publicado por la autora de este trabajo en el número 114 de la revista *Arte y parte* puesto que ahí nos ofrece más datos sobre los motivos que tuvo para irse de España, enfrentándose las buenas expectativas de sus proyectos con la carencia de un contrato laboral que le hubiera permitido permanecer aquí.

Y a México se extiende también el trabajo de investigación de Chus Tudelilla, pudiéndonos preguntar por qué abarca ese primer periodo de Goeritz en el continente americano. La respuesta es sencilla, muy coherente: la continuidad de las propuestas planteadas en España hacen que el trabajo de investigación se extienda hasta 1953, examinando su llegada a la ciudad de Guadalajara (Jalisco) como profesor de la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico, los numerosos proyectos que auspició, su creación artística en diferentes exposiciones, como la que tiene lugar en Camarauz, un establecimiento de artículos fotográficos, en la que se exhiben, entre otras obras, quince *gouaches* realizados en España, con notables elogios como respuesta, o la manera de afrontar más tarde el proyecto de construcción del Museo Experimental El Eco, en Ciudad de México.

La idea hegeliana de que el hombre es lo que hace nos lleva a la afirmación expresada por Juan Manuel Bonet de que Goeritz fue uno de los principales reconstructores de nuestra vanguardia. Pero no podemos omitir que Blanchot concebía al artista como creador de una nueva rea-

lidad, alguien que abre un horizonte más amplio. Y ahí, en ese concepto, es donde tenemos que situar a este personaje, un hombre que deseaba, desde una convicción profunda, construir un arte desligado "de la egocéntrica pequeñez de una ambición individual".

Abandonó España en 1949, pero su presencia no desaparece, y vemos, como botón de muestra, los cien ejemplares del *Homenaje a Mathias Goeritz*, editados al cuidado de Carlos Edmundo de Ory –quien más tarde, en la revista *Platero*, publicaba un *Poema a las telas de Mathias Goeritz*-, homenaje donde participaron, entre otros, Antonio Saura, Luis Felipe Vivanco y Francisco Nieva (reflejándose por Tudelilla lo que este último, de forma contundente, declaró en la revista limeña *Centauro* sobre el devenir de la *Escuela de Altamira* y su desviación respecto a la idea que de la misma tenía Goeritz); un artículo de Ricardo Gullón publicado en la revista *Dau al Set*, en 1951, o los dibujos de Goeritz incluidos en la revista *Doña Endrina*, dirigida por Antonio Fernández Molina.

Ya lo he comentado antes. Para conocer el periplo, la búsqueda y las aportaciones de Goeritz en España nos encontramos con un exhaustivo trabajo de investigación hecho por la historiadora del arte Chus Tudelilla, que arrincona leyendas, fábulas noveladas o hipótesis en las que otros han caído, aclarando invenciones o apariencias que el mismo Goeritz impulsó en algún momento. Pero hay más. Porque ese detalle nos muestra una extensa y copiosa galería de creadores que tuvieron estrecha relación con Goeritz, y la concisión se centra, y de qué manera, en explicar y describir esas relaciones, las ideas, los proyectos, la complicidad que surgía de allí. Por eso, al estar bien estudiado el contexto, el amplio entorno de este personaje en esos años anteriores a 1950, quienes deseen conocer lo que sucedió en aquella España cuartelera y triste, donde la creación artística se movía en un escenario hostil, deberán inexcusablemente acudir a este trabajo.

FERNANDO SANMARTÍN

Juan Larrea
Diario del nuevo mundo

Edición de Gabriele Morelli e introducciones de G. Morelli y Juan Manuel Díez de Guereñu
Fundación Banco Santander.
Madrid, 2015

Acaso en la mal acotada nómina de los diaristas españoles –el *Diccionario* de los mismos que hace unos meses dio a la imprenta la profesora Anna Caballé no es más que una muy somera aproximación al asunto– la figura disonante de Juan Larrea (Bilbao, 1895 – Córdoba, Argentina, 1980) no haga más que complicar la pregunta de partida que parecen hacerse todos los estudiosos: ¿qué es un diario?, ¿y qué requisitos debe cumplir para que mantenga un perfil genérico claro, que lo distinga, por una parte, del mero cuaderno de anotaciones dictadas por intereses varios y, por otra, de las cada vez más numerosas obras de ficción urdidas a partir de la vida de sus propios autores?

Larrea nunca definió sus abundosos escritos de carácter autobiográfico como "diarios", ni asumió los compromisos de veracidad, asiduidad y disciplina que parecen caracterizar al diarista típico. Discontinuo, inconexo y desbordado es, por ejemplo, *Orbe*, el manuscrito de dos mil páginas que compuso en París entre 1926 y 1932, y cuya publicación quedo frustrada por la guerra civil española, hasta que una versión reducida del mismo vio la luz en 1990. *Orbe* anunciaba nítidamente lo que había de ser la escritura autobiográfica de Larrea: los hechos externos –la salsa, diríamos, de cualquier diario convencional– sólo comparecen en cuanto que acicates de lo que el autor entiende como revelaciones o iluminaciones, en un proceso obsesivo de observación de la propia conciencia en espera de asistir a lo que, con palpable voluntarismo, él mismo entendía como transformaciones o renacimientos de su espíritu.

Lo milagroso –para el lector incauto, al menos–, es que, aun en estas condiciones, lo escrito alcance a tener consistencia de relato, y que el autor ejerza un eficacísimo control sobre las leves tramas que lo articulan, hasta el punto de que el lector, privado de otras claves respecto a lo que está sucediendo, dé por buenas las arriesgadísimas interpretaciones, más o menos simbólicas, que el autor asigna a esos hechos. Nace así el Larrea visionario; el que, después de renunciar a la poesía, brillantemente cultivada hasta entonces, se entrega en cuerpo y alma a la tarea de convencerse de que su propia modesta existencia es el instrumento que

una hipotética conciencia poética universal ha elegido para manifestarse.

No es de extrañar que la guerra civil y el exilio contribuyeran a consolidar en él estas convicciones salvadoras. Y de una de las fases más delicadas de ese proceso viene a dar testimonio este *Diario del nuevo mundo* que se conservaba en los archivos de Larrea custodiados por su albacea, Alejandro Finisterre, y que ha editado el hispanista Gabriele Morelli.

Escrito, con algunas discontinuidades, entre abril de 1940 y agosto de 1947, se corresponde, en efecto, con los años de estrecheces económicas y dificultades familiares que Larrea y su familia vivieron en México antes de la traumática separación del matrimonio y el traslado del escritor a Nueva York. Hubiera podido esperarse que estas páginas dieran cuenta del caudal de dolor humano que cabe atribuir a esas circunstancias. Pero, por el contrario, lo que el autor hace, en la estela de sus escritos parisinos, es consignar muy escuetamente los hechos más dolorosos –las enfermedades, por ejemplo, que se ceban tanto en el propio Larrea como en su hijo y en su mujer–, a la vez que se sobredimensionan otros de apariencia nimia –la pérdida de una estilográfica, por ejemplo–, para convertir unos y otros en meros acicates del relato de una transformación personal de resonancias místicas. La nueva tierra de promisión, llamada a sustituir a la Europa destruida por la guerra y el agotamiento de sus energías creativas, viene a ser también el símbolo de una nueva fase en el desarrollo de la humanidad, una prometida "edad del espíritu" en la que el hombre –un tanto inmodestamente representado en estos escritos por el asendereado diarista– cobrará conciencia de que a través de sus hechos y percepciones opera una redescubierta conciencia universal, que es también –dice Larrea en 1945, cuando su discurso ha alcanzado ya un notable grado de elaboración– "el proceso de transformación de lo humano desde la actitud pasiva de la criatura a la activa del creador".

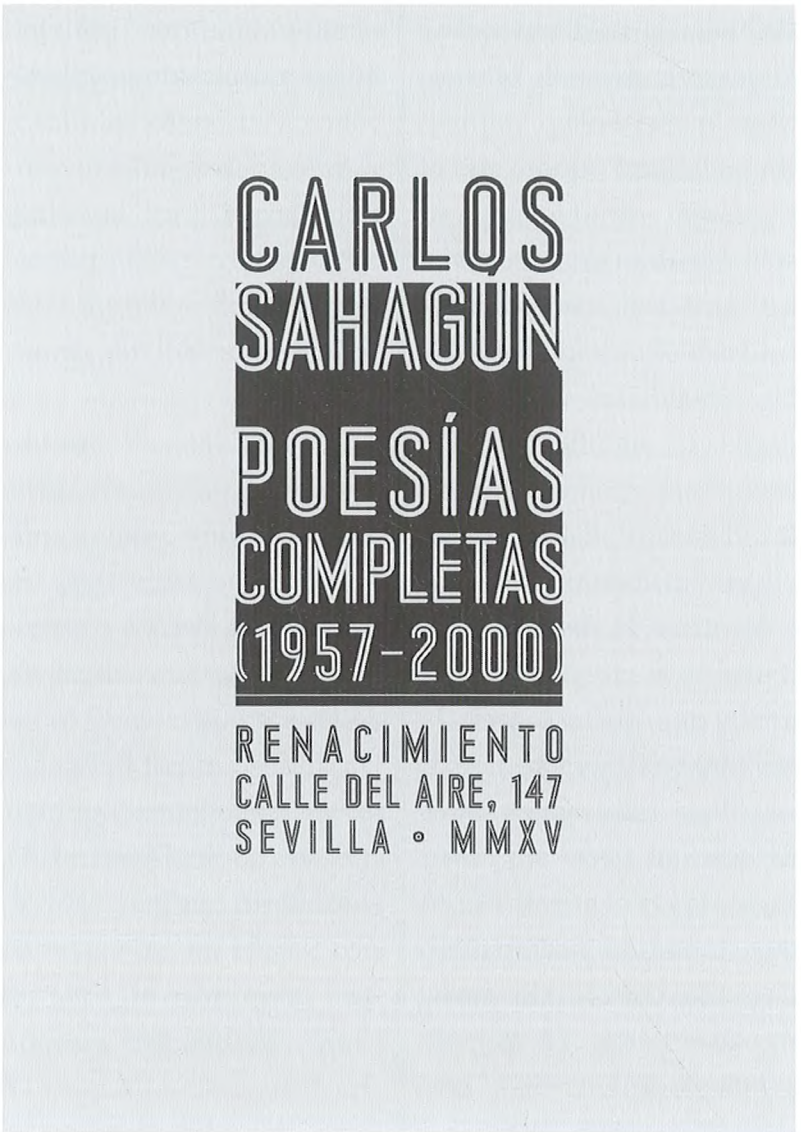
Lo verdaderamente original de estas formulaciones es que suponen una incorporación al pensamiento español de ideas y principios que habían ejercido una benéfica influencia sobre la civilización europea siglo y medio antes. En ellas se condensa, en efecto, la doctrina romántica de la Imaginación creadora, tal como la entendieron místicos como Blake y contemplativos como Wordsworth, amén de revolucionarios como Shelley. A propósito de este último, por cierto, hay que señalar que, aunque estos diarios son más bien parcos en declaraciones políticas –apenas hay alguna alusión a las amenazas totalitarias que representan tanto el nazismo como el comunismo–, sí se percibe en ellos la certidumbre de que esa "edad del espíritu" en ciernes va unida al triunfo de las democracias sobre los totalitarismos; con la curiosa paradoja de que el gran líder de la coalición de potencias democráticas, el presidente Roosevelt, murió

antes de asistir a esa victoria; y que, al igual que al Moisés bíblico, la tierra prometida le fue negada, quizá, por haber incurrido en un imperdonable pecado nefando, que no fue otro que el cometido "contra la democracia en el caso de España". No hay que olvidar que, en la interpretación simbólica y teleológica que Larrea hace de los acontecimientos de su tiempo, la guerra civil española ocupaba un lugar central, como había dejado claro en el monumental ensayo *Rendición de espíritu*, publicado en 1943, y con el que este diario guarda una evidente relación. Allí, interpretaba Larrea la proclamación de la República en España en 1931 como el advenimiento de un "mundo nuevo, de carácter eminentemente popular, [que] abría para la masa ciudadana y para cuantos individuos, desamparados por el sistema, encarnaban la necesidad transformatoria de la vida, mil oscuras e inconmensurables promesas". Se entiende, así, la gravedad del pecado de dejación cometido por la democracia norteamericana al desentenderse de la suerte de la española.

Claro que, en el esquema de Larrea, no sólo resultan significativos los grandes acontecimientos históricos, sino también las nimiedades de la vida diaria. Es significativo, por ejemplo, que, en esa aparente arbitrariedad con la que el autor destaca unos hechos sobre otros, le afecte profundamente la recepción de un anillo que quiso legarle la militante antifascista alemana Alicia Rühle poco antes de que ésta decidiera poner fin a su vida el mismo día en que su marido y compañero de exilio, Otto Rühle, moría de un infarto. La llegada a manos de Larrea de este simbólico objeto justo el 4 de abril de 1944 (4/4/44) desata en su temperamento visionario una larga cadena de asociaciones, en las que la numerología, el hecho de que la donante fuera judía y el simbolismo nupcial del anillo parecen articular una respuesta a la invocación al advenimiento de una nueva era que el escritor bilbaíno había formulado en sus escritos anteriores utilizando ese mismo lenguaje simbólico. Así opera, se dice a sí mismo un autoconvencido Larrea, esa "conciencia" sobrehumana que se manifiesta a través de las acciones particulares de los individuos.

Tal es el mundo mental que refleja este fascinante "diario" apenas concebido como tal; y que, sin embargo, podemos pronosticar que pasará a ocupar un destacado lugar en el todavía dudoso canon del género en castellano. También en esto su incomprendido autor abrió camino.

J. MANUEL BENÍTEZ ARIZA



Carlos Sahagún
Poesías Completas (1957-2000)

Editorial Renacimiento
Sevilla, 2015

La muerte de Carlos Sahagún ha dejado un vacío en aquellos que le conocimos personalmente y que tuvimos amistad con él en alguna época de su vida y, para el lector de poesía, supone el cierre de una obra que se encuentra entre las más hondas e intensas de la literatura contemporánea.

La trayectoria poética de Sahagún está constituida por cuatro libros, además de un cuaderno inicial que el autor rechazó posteriormente. Los dos primeros, escritos en plena juventud, son *Profecías del agua* (1958) y *Como si hubiera muerto un niño* (1961). Años más tarde aparece *Estar contigo* (1973) y poco después, en el año 1976, se publican sus poesías completas bajo el título de *Memorial de la noche*. En este volumen figuran los tres libros anteriores, y un puñado de poemas nuevos que pasan a formar parte

de su cuarto libro, *Primer y último oficio* (1979).

Después transcurren largos años de silencio, de un silencio realmente definitivo, sólo roto tras su desaparición por estas *Poesías completas*. En ellas, además de los cuatro libros mencionados, se incluye un conjunto de veintiocho poemas sólo publicados en revistas y algunos completamente inéditos. En la intención inicial del autor, iban a formar parte de un libro titulado *El lugar de los pájaros*, pero en este volumen que preparó pocas semanas antes de su muerte, prefirió dejarlos bajo la rúbrica de *Últimos poemas*.

Dos características marcan la totalidad de la obra de Carlos Sahagún. La primera es la transparencia del lenguaje. No encontramos en ella imágenes visionarias ni esa ruptura de la coherencia semántica que en cierto modo es uno de los rasgos más definitorios de la lírica moderna. Por el contrario, lejos de cualquier experimentalismo, la tersura expresiva de esta poesía refleja el designio de hacer de ella una confesión personal, un discurso que fluye directamente de la propia subjetividad. El poema quiere aparecer como manifestación de las vivencias y de los movimientos de un yo concreto, aunque el discurso fluye libre de cualquier prosaísmo y no se ve invadido por lo cotidiano y circunstancial en su aspecto más inmediato. Un tenue tejido de imágenes, muchas de ellas recurrentes, y unos símbolos que irradian su sentido sin complejidades ni sorpresas dan su tono peculiar a esta poesía.

La segunda característica es el gusto por las formas estróficas tradicionales. Muchos de los poemas siguen una métrica fija y usan la rima, a veces consonante, con más frecuencia asonante. Otras veces se acude a un verso libre muy directamente basado en los esquemas más frecuentes en la poesía castellana. En contadas ocasiones se recurre al versículo de largo aliento, del tipo del que inauguran en la lírica española Lorca y Aleixandre.

Paradójicamente, este tradicionalismo o, mejor, este clasicismo, forma parte esencial de la novedad y frescura de esta escritura poética cuya originalidad no se halla en lo inusitado, en lo que rompe las expectativas del lector, sino en esa profundidad que no tiene nombre y que es siempre una característica de la verdadera poesía, por poco sorprendente que sea en su apariencia inmediata.

El primer libro, *Profecías del agua*, está construido en torno al símbolo que se menciona en el título. El agua se muestra reiteradamente en esta obra como el elemento más juvenil de la naturaleza, como una presencia que aporta alegría y transparencia al mundo. Y sin embargo, nada hay de programático en esta colección. Las diversas composiciones, muy distintas entre sí, van acercándose a la imagen central de una manera aparentemente espontánea, como fruto de una necesidad interna y no como producto de un acto deliberado. La imagen de la lluvia y la del río que a veces significa la propia vida presiden algunos poemas, entre los

que sobresale el que evoca el recuerdo jubiloso de la clase de Química del instituto, cuando el profesor explica la fórmula del agua.

Este libro está atravesado por una tensión que va a aparecer después en toda la poesía de Carlos Sahagún. Pues así como hay poetas que se complacen en la variedad, y que muestran el deseo de recorrer múltiples caminos y de probar distintas posibilidades, otros manifiestan un obstinado designio de volver sobre idénticos temas y preocupaciones. Se diría incluso que en ellos la variedad formal es un medio de ocultar la insistencia en unas mismas ideas o sentimientos, y en la exploración de un mundo poético propio y personal.

Esa tensión que recorre toda la obra de Carlos Sahagún y que constituye, a nuestro juicio, el núcleo fundamental de su poesía, es la que se establece entre la esperanza y la realidad, entre la alegría de la vida y el sombrío transcurrir del mundo, entre lo que queremos hacer con nuestra existencia y lo que conseguimos de hecho realizar.

El polo positivo se expresa de diversas maneras, sin duda porque también es vivido de maneras diferentes. Una de sus imágenes centrales es la de la juventud, el momento en que la existencia se abre a la vida como pura tensión hacia el futuro; para ella no hay pasado, un pasado que pudiera dar lugar a frustraciones o replanteamientos, sino que sólo hay apertura y expectativa: "A enriquecernos de alegría / hemos venido aquí a este campo, / a esta pureza, a las orillas / de este río" (p. 64). Este júbilo se expresa, en la poesía de Sahagún, en relación con el tema amoroso, visto igualmente como proyecto, como vuelco de la existencia hacia el porvenir; y al mismo tiempo como esperanza de que la vida individual no se agote en sí misma sino que encuentre su mejor realización fundiéndose con la vida colectiva a través del compromiso social: "No podemos, insolidariamente, / vivir sin más, amarnos, donde un día / murieron tantos justos, tantos pobres. / Aun a pesar de nuestro amor, recuerda" (p. 67).

Pues así como la juventud es, en esta poesía, el punto primordial del tiempo, en la vida social lo es la Guerra Civil. En el inicio se halla la triste visión de una sociedad de existencias vencidas y privadas de libertad: "Mala ciudad, / mala ciudad la tuya, niño, triste, / triste ciudad la de tu andar primero" (p.74). Esta contemplación desolada es lo que incita a la acción y lo que proyecta la imagen de una sociedad diferente, libre y fraternal. La imagen de lo divino envuelve con su hálito de inmensidad todo este mundo inaugural: "Sin creer en Dios no puedo / decir tu nombre" (p. 56).

Las citas anteriores provienen del segundo libro, *Como si hubiera muerto un niño*, donde la nota afirmativa es predominante, especialmente en los poemas que rayan a mayor altura, como "Aquí empieza la historia" y "Palabras junto a un lago".

Pero ya en estos dos primeros libros, y con

mayor intensidad en los posteriores, aparecen las potencias negativas de la vida, los elementos oscuros y perturbadores: el paso del tiempo, que va destruyendo lo que en su origen era voluntad esperanzada ("Sé que por mucho fuego que ahora ponga / la adolescencia transcurrió conmigo", p. 202) y que va obligando al hombre a enfrentarse con sus propios fracasos y frustraciones. El entusiasmo por una acción capaz de provocar un cambio radical en la sociedad se apaga en los previsibles compromisos y transacciones de la vida política. La tristeza de la vida lleva a contemplar el horizonte lóbrego de un mundo sin esperanzas trascendentes: "Un muchacho lloraba / frente al acantilado, bajo la dura enseña / de la noche sin Dios" (p. 109). La llama inicial no puede mantenerse incólume en la sucesión y en la longitud del tiempo.

En el tercer y cuarto libros la perspectiva se ensancha, no porque ese conflicto entre la vida y la realidad deje de ser el eje fundamental, sino porque surgen otros temas más o menos colaterales. Así, en *Estar contigo* hay tres poemas en prosa, los únicos en toda la obra de Sahagún, de tono narrativo y de tema autobiográfico. También aparecen en este libro algunos homenajes a poetas admirados, como Antonio Machado, César Vallejo y Rafael Alberti. Así mismo encontramos en él poemas de asunto directamente político, entre ellos uno dedicado a la muerte del Che Guevara, otro sobre la aparición del *Manifiesto Comunista*, y un tercero titulado "Epitafio sin amor" que, aunque publicado varios años antes de la muerte de Franco, no deja lugar a dudas acerca de su destinatario.

Estas alusiones a circunstancias políticas concretas aparecen igualmente en *Primer y último oficio*: "Para este otoño súbito" es, de nuevo, un epitafio del dictador, pero ya *post mortem*; y "Septiembre 1975" habla sobre las últimas ejecuciones del franquismo. Por otra parte, hay en este libro una sección, titulada "Lugares", constituida por poemas que recuerdan un momento vital relacionado con alguna ciudad o algún paisaje determinados.

Las referencias a lo histórico y a lo circunstancial, si bien suponen una apertura del abanico temático, siguen formando parte de esa tensión que constituye el núcleo esencial de esta poesía. Pues por encima de los aspectos concretos, aunque sean biográficamente relevantes, está la tensión misma. Hay un dinamismo vibrante, un fulgor que da sentido a todo, pero el sentido es sólo eso: chispazo, instante, encuentro súbito, visión radiante. Estos signos no se afianzan, no se convierten en fundamento real de la existencia. Hablan de algo que se revela como promesa de plenitud y de belleza, pero esa promesa está destinada a quedar perpetuamente incumplida. De ahí la desolación última de esta poesía, y de ahí quizá el significado esencial de un símbolo que recorre toda la trayectoria poética de Carlos Sahagún: la infan-

cia. La infancia no es, como la juventud, un momento biográfico, con sus propias experiencias y peculiaridades. Nunca se habla desde ella, sino que sólo se habla de ella, pues siempre se la contempla en el pasado. Es menos una época de la vida que una epifanía, una imagen que posee un valor absoluto. La infancia es el desamparo y, al mismo tiempo, el paraíso; es aquello de lo que alguna vez se sale, pero a lo que no se puede volver. Y sin embargo, a pesar de la pérdida irremisible, de una manera misteriosa siempre está presente. Es lo frágil por antonomasia, y también lo poderoso, lo que en sí encierra todas las virtualidades de la vida, todos los caminos del futuro, todas las posibilidades del sentido. Por eso es el signo donde la tensión se manifiesta y se sintetiza. En la tristeza de la cotidianidad en la que las cosas siempre ocurren "como si hubiera muerto un niño", surge de pronto la revelación feliz: "como en un sueño inesperado, / todo es infancia en la aurora completa" (p. 95).

Los últimos poemas son especialmente significativos. En ellos Carlos Sahagún sigue siendo el mismo poeta que fue siempre, pero se advierte aquí un proceso de decantación, una búsqueda aún más insobornable de esencialidad. En su edad madura, el poeta se ve a sí mismo más despojado y más pobre que nunca: "Mas tú nada posees y nada ofreces" (p. 238). Y no encuentra en el mundo sino ausencia y vacío: "me abandono / a la fugacidad de lo visible. / Todo es mentira y pasa" (p. 235). Pero en esta melancolía hay como una especie de entrega, como si el yo descansara en un dolor tan aceptado, tan purificado, que se diría que los dos términos de la antinomia acaban encontrando una oscura reconciliación, y así, en algún momento que parece estar ya fuera de este mundo, ocurre que "logra el instante al fin su eternidad desnuda" (p. 233). Quiero destacar el poema "Álamo" y también "La luz y el canto", un romance heptasílabo en donde esta transparencia llega a una de sus cimas más altas.

Estas *Poesías completas* recogen la totalidad de una obra lírica breve, pero que nos transmite la sensación de que en ella no hay nada innecesario, de que nada sobra ni falta. Toda una experiencia vital y estética queda sobriamente plasmada en unos poemas que han surgido de lo más real, de lo más apremiante de la existencia, y cuyo conjunto se nos aparece como una de las realizaciones más bellas y profundas de la poesía española contemporánea.

ENRIQUE
MORENO CASTILLO