

SALVACIÓN Y CONDENA EN *MEMORIAL DE LA NOCHE* DE CARLOS SAHAGÚN

Cuando Carlos Sahagún se decidió a reunir en 1976 su poesía completa bajo el título de *Memorial de la noche* hacía ya casi veinte años que había iniciado una de las trayectorias poéticas más interesantes de la España de posguerra y se hallaba escribiendo *Primer y último oficio*, su mejor muestra hasta ahora de lo que es capaz de hacer en poesía. Miembro tardío de lo que se ha dado en llamar Generación del 50, su obra adquirirá así un lugar propio en un panorama poético que pronto se iba a caracterizar en su conjunto por notas bien diferentes a las que la producción del alicantino presentaba. A establecer las líneas principales de *Memorial* está destinado el presente trabajo.

Memorial de la noche se abre con un poema, “Invierno y barro”, que después pasaría con toda la parte final, “En la noche”, a *Primer y último oficio* y que se pretende emblemático del camino recorrido por el poeta. Si dejamos aparte el desengaño político que este último libro manifiesta, pero que no podía estar en absoluto presente en el resto de *Memorial*, de “Invierno y barro” nos interesan especialmente los dos versos con que finaliza:

Pues fracasó la realidad de entonces
no sucumba el poema, no haya olvido. (p. 9)¹

El tema del fracaso del pasado y de la posibilidad o no de la memoria y del olvido recorre de principio a fin *Memorial de la noche*; estos versos procuran una justificación del libro e incluso del propio acto de la escritura poética; la poesía se define así como el testimonio que el poeta esgrime contra el fracaso del pasado y, a fin de cuentas, como la única esperanza de futuro.

Sahagún pertenece al nutrido grupo de poetas a los que el premio Adonais, fundamental por tantas razones en la historia de la poesía española de posguerra, dio a conocer. El libro con el que lo consiguió en 1957, *Profecías del agua*, nos muestra ya, a pesar de los 19 años de su autor, a un poeta maduro, y muchas de las obsesiones que conformarán sus obras posteriores se encuentran ya claramente perfiladas en ésta.

La poesía de Sahagún comienza a estar construida sobre símbolos elementales desde este su primer libro. Si *Estar contigo* se edifica básicamente, como veremos, sobre el esquema bastante obvio de la contraposición luz-oscuridad, *Profecías del agua* extrae el eje fundamental de su simbología del título y así el agua y las realidades a las que ésta da forma (la lluvia, el mar, pero, sobre todo, el río) serán la principal referencia positiva de la obra. Todos

¹ La edición utilizada ha sido la de Barcelona, Lumen, 1976.

los poemas de la primera parte y muchos de las otras contienen referencias a esta realidad básica. ¿Y qué es el agua para Sahagún? En el excepcional poema que abre el libro (con “El preso” y “La sed” el mejor de la obra) el agua simboliza el alba primigenia del mundo, la inocencia, la paz y la felicidad originarias destruidas por la violenta irrupción de los “lobos” y la “sangre”. Este tema de la infancia del mundo, concepto con el que Sahagún se refiere básicamente a lo que había antes de Franco, no volverá a ser objeto de la poesía de nuestro autor, quien preferirá centrarse en su propia infancia. En la primera parte del libro, el agua, sin dejar de tomar otras caracterizaciones, pasa a ser fundamentalmente el río, imagen del hombre, símbolo verdaderamente práctico que nos permite conectar el agua de la infancia feliz con el río de la solidaridad humana en el presente de oscuridad y falta de libertad desde el que escribe el autor. Pues si algo queda claro en *Profecías del agua*, y más aún en su primera parte, es que el actual periodo de tiranía y opresión no es más que un triste paréntesis entre el anterior reinado del agua (agua de la libertad del mundo, agua de la inocencia personal de la infancia) y el futuro paraíso del agua solidaria, del agua de la libertad política. Esta conexión se expresa adecuadamente con el símbolo del agua subterránea, tema de un poema con ese título, pero cuyo desarrollo ocupa el resto de ellos; así, “Manantial” nos explica que el despertar de la inocencia infantil al mundo del dolor y de la injusticia fue también el despertar a la solidaridad, y el poeta nos habla desde su nueva condición de río en que se juntan y salvan todos los humanos en “Río” y “Otra vez río”. El último poema de la primera parte, “Llegada al mar” es notablemente representativo de lo que el agua significa en este primer libro de Sahagún. Desde Manrique, una de las metáforas que más abundantemente ha cultivado la tradición de la poesía española ha sido la que identifica mar y muerte. Pero ahora el mar, la muerte, es también agua y, por tanto, aparece despojado de connotaciones negativas. La correcta interpretación del poema, que, en un primer momento, nos hace pensar en un sacrificio, una autoinmolación mesiánica con la que se pretendiera redimir al género humano, posiblemente sólo la obtengamos si seguimos leyendo el libro; el significado que se nos muestra entonces con más evidencia es el ortodoxamente religioso: la muerte como paraíso en que descansar de los trabajos de la vida terrena.

Los tres poemas de la segunda parte constituyen una transición hacia futuros desarrollos. “El preso”, la elegía a Miguel Hernández que ocupa el centro del poemario no sólo por su situación física, sino también por su significación y su excepcional calidad, al mismo tiempo que es el poema más desesperanzado del libro nos abre a la esperanza una puerta que hasta ahora sólo se nos había insinuado: la de un Dios humano y solidario de los sufrimientos del hombre. “Cuerpo desnudo”, por otro lado, nos ofrece una nueva posibilidad de salvación: el amor. La salvación de Dios se desarrolla en la tercera parte de esta obra; para la redención por el amor deberemos esperar al segundo libro de Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*. Estamos hablando de salvación o redención, pero salvación o redención ¿de qué? Pues de la “infancia de humo”, de la infancia de la que despertamos sólo para hundirnos en el vacío y la desesperación.

Tenemos, pues, que la tercera parte de la obra desarrolla el tema de Dios. Y comienza haciéndolo en términos puramente existencialistas, aunque el lenguaje huya de tremendismos y se parezca muy poco al de un Dámaso Alonso o al de un Blas de Otero. En “Las nubes” se trata del silencio de Dios ante el desamparo humano; en “Lluvia en la noche” (seguimos con la evidente simbología de los títulos relacionados con motivos acuáticos) y “Montaña nevada” se alcanza el punto más alto en la esperanza religiosa, pues el silencio de Dios no obvia las cálidas emanaciones de su insoslayable presencia. Sin embargo, “Poema del Gólgota” marca una nueva inflexión del tema y nos lo conecta con lo social: la muerte y resurrección de Cristo parecían haber redimido al mundo, pero en realidad no ha sido así y la anterior situación de injusticia y dolor del hombre no ha cambiado. Sin embargo, la solución es puramente religiosa, pues se confía en Dios y a Él se ruega para que restituya a los humanos lo que el sacrificio de Cristo nos había prometido.

“La sed” es el poema que quiebra esta concepción en la misma parte donde se produce. Está claro que, si el agua es el principal símbolo positivo del libro, la sed sólo puede constituirse en su inverso. El recurso de Dios se presenta como ideal lejano y, en consecuencia, fallido. Ahora

Dolía ya ponerse de rodillas
para pedir la lluvia, hablar con Dios (p. 48)

O, si en “Montaña nevada” el poeta encontraba en la cima el lugar más propicio para sentir inmediata la presencia de Dios, aquí el protagonista poemático
quiso subir a las montañas
y bajó sin remedio (p. 48)

Enfrentado a su propio destino y a su propia soledad, el hombre, sin embargo, parece encontrar un apoyo inmanente en ellos mismos y una oscura, amarga esperanza en su consecución. Hacia ese nuevo humanismo dirigirá Sahagún una buena parte de su obra posterior.

Cierra *Profecías del agua* un “Soneto final” que nos confirma lo que ya veíamos aparecer en “La sed”, es decir, el fracaso de los recursos de salvación (“Dios se perdió en la lejanía”, nos dice), pero también arruina los últimos vestigios de esperanza que aquel poema nos ofrecía. Pues

la tarde, entre cansados resplandores,
caerá, como caes tú. Como has caído. (p. 53)

De este modo, el reino del agua permanecerá invisible bajo la “noche cerrada” y el libro nos deja entre las manos una cansada amargura.

La segunda obra de Sahagún, *Como si hubiera muerto un niño*, se abre con un poema, “Aquí empieza la historia”, donde se pone de manifiesto que en este libro se va a desarrollar una de las opciones insinuadas en la parte central de *Profecías*: la historia a la que se refiere es, en efecto, una historia amorosa. Este poema nos narra el despertar de un amor a

cuya exaltación se dedicarán los poemas siguientes. Es un amor históricamente real, parece, pues en varias ocasiones se insinúa un ámbito concreto (la universidad) y una identidad concreta de la amada (una estudiante). A pesar de ello, la destinataria de los versos no aparece en los mismos; no se nos dice nada de su aspecto físico o de su constitución moral y los términos de comparación, siempre iguales (“flor”, “paloma”, etc.) no nos aclaran mucho. No sólo eso: en algunas ocasiones el desarrollo del poema parece un proceso unívoco, un monólogo del poeta sobre el que la mujer no se pronuncia. En una de las mejores piezas, “Sobre la tierra”, la imposibilidad de proferir el nombre de la amada sitúa a ésta a medio camino entre lo platónico y lo irreal. Los recursos que Sahagún usa para exaltar su amor son bastante típicos y se encuentran todos dentro de la tradición, como, por ejemplo, el que me parece estadísticamente más importante, situar el amor en un marco natural que lo comparte y, al compartirlo, lo potencia:

Algo ha pasado aquí para que tenga
todo su dimensión hacia nosotros.

Para nosotros dan sombra los árboles,
para nosotros pasa el río... (p. 74)

dirá en “Río duradero”, y un proceso similar podemos encontrar en “Mañana feliz” o “Atardecer en el río”, por ejemplo.

No todo en esta primera parte respeta la uniformidad de ese exaltado canto al amor cuyo panorama hemos dibujado. Un oscuro poema (no en vano es el único nocturno de la serie), “Palabras junto a un lago”, con su pesimismo inicial es un anticipo del desenlace del libro, y con su final feliz, feliz en el sentido de *Profecías del agua*, se nos abre especialmente hacia *Estar contigo*. Otras dos piezas, “Un niño miraba el mar” y “Canción de infancia” empiezan a permitirnos captar el porqué del título de este poemario y también son un anticipo de la segunda parte del mismo. Ya en ellos aparece claro que, al igual que en *Profecías del agua* ésta era el símbolo que conectaba la infancia feliz con el futuro de libertad y solidaridad, en el caso de *Como si hubiera muerto un niño* la felicidad de la infancia y la exaltación del amor no son sino una misma cosa que, como un puente, cruza por encima de la indefensión del hombre.

A tratar este tema decisivo del conflicto entre salvación y condena en un sentido existencialista está destinado el último y fundamental poema de la primera parte del libro, “Cosas inolvidables”. Si la consigna más o menos explícita de *Profecías del agua* era “hay que olvidar”, en este poema se nos explica que no debemos olvidar el pasado desgraciado ni siquiera a pesar de la felicidad del presente, pues el no olvido es la única garantía de futuro. Ésta es la actitud que conformará, como veremos, *Estar contigo*.

La segunda parte de *Como si hubiera muerto un niño* confiere al tema tratado una originalidad de visión y una profundidad difícilmente predecibles desde la primera. Porque nos damos cuenta de que el verdadero objeto del libro no es el amor, sino el eterno tema de Sahagún: el de la felicidad, el de la posibilidad de salvación, del que el amor no es más que un aspecto, una vía que se nos ofrece, se analiza y al final, como veremos, acaba rechazándose.

Y también sabemos desde *Profecías del agua* que la concreción más inmediata de esa felicidad es la infancia, con lo que empezamos entonces a comprender el porqué del sintagma que titula el poemario. Las primeras piezas de esta segunda parte, en efecto, se dedican al antiguo paraíso. En todas ellas, un leit-motiv incesantemente repetido: “*no debimos crecer*”. La concepción paradisiaca de la infancia se muestra claramente, parece, desde los primeros poemas de la serie. La infancia es la inocencia, el futuro pleno de todas las posibilidades, pues aún no está desarrollada ninguna. Para el hombre de ahora, cumplida buena parte de su ciclo vital en la desgracia, el regreso a la infancia es la única salvación concebible. Durante el primer poema (“Hacia la infancia”) y la primera mitad del segundo (“Niño en peligro”) el regreso aún parece posible; así parecen confirmarlo el “*aún podría volver yo allí*” de aquél o el “*volveré*” varias veces repetido en éste. Pero es precisamente la segunda mitad de “Niño en peligro” la que presenta la quiebra definitiva de las ilusiones ante la insistente presión de la realidad: la distancia insalvable que nos separa del pasado hace aún más indefensa, más sin salida nuestra situación actual. El tema se desarrolla durante algunos poemas hasta adquirir a partir de “La casa”, una de las mejores piezas del libro, la configuración simbólica definitiva: el niño muerto. Parece obvio que éste representa la irrecuperabilidad de la infancia. Pero Sahagún profundiza más y hace de él el eje central de la obra: cuando el niño muere, mueren también todos los hombres que prometía, todas esas posibilidades futuras que no podrán ya ser desarrolladas; y, con ellos, muere el amor. En efecto, transfigurado por la muerte del niño, reaparece en “Deseo en la madrugada”, con continuidad hasta el final de la obra, el tema que la abría: el amor, ahora imposible, ilusorio, fracasado intento de impedir con su aura de intemporalidad lo inevitable: la muerte del pasado. El poemario se cierra con un “*aquí se termina la historia*” que le confiere una estructura circular y condensa la experiencia de una trayectoria hacia el fracaso. Conviene llamar la atención sobre el rigor estructural con el que Sahagún concibe sus obras y que confiere a *Como si hubiera un niño* una original transcendencia.

Antes de terminar con él, una cosa más. Decíamos que la concepción paradisiaca de la infancia aparece evidente en este libro. Ahora debemos matizar tal afirmación. En efecto, es evidente cuando se habla desde la perspectiva del adulto que contempla la infancia como el único refugio ante los embates de una vida miserable. Pero no lo es tanto cuando se contempla desde la propia infancia, es decir, cuando se asume el papel del niño. La primera perspectiva es la más frecuente en *Como si hubiera muerto un niño*, pero la segunda también está presente, especialmente en una de las mejores piezas, con “La casa”, de la obra: “Ciudad”. Ese “*eras niño ante el mar total de tu desgracia*” conecta con las visiones más realistas y desgarradoras de *Estar contigo* y, haciendo de este texto el más desesperado del poemario, nos permite comprender que el fracaso de la concepción paradisiaca de la infancia es aún más evidente que por la irrecuperabilidad del pasado, por la propia ficción sobre el que está basada; nos dice, en definitiva, que la infancia simbólica de Sahagún es una infancia ideal, utópica, muy diferente de aquella que a él le tocó vivir. Tema que, por otra parte, se complica con otro que estudiaremos mejor en las páginas dedicadas al siguiente

libro: el del robo de la infancia, el de la culpabilidad de aquellos que nos hicieron sufrir una infancia miserable, lo que a su vez nos remite al tema político.

Estar contigo, pues, constituye el desarrollo y, en algunos casos, solución definitiva de muchos de estos temas. Es también un alarde de algo que comentábamos líneas más arriba: la gran capacidad de organización estructural que Sahagún demuestra en sus obras; en este sentido la que ahora analizamos representa la culminación.

El libro se abre con un poema, “Dedicatoria”, que conecta los temas que en él aparecen, de excesiva autonomía para una lectura no atenta, y nos hace ver la falta de gratuidad de los mismos. El poema es una dedicatoria real del libro a la amada; la narración del nacimiento del amor de la primera estrofa coincide en gran medida con la de *Como si hubiera muerto un niño*. Se nos aclara también que *Estar contigo* comenzó a escribirse en Inglaterra, es decir, lejos de la destinataria de los versos. Esto explica bastante bien el tono de la segunda parte de la obra, la dedicada al tema amoroso.

Lo dicho hasta ahora, así como el título del poemario casan mal con toda la parte política, la más importante del libro. “Dedicatoria” establece también esa conexión necesaria entre las dos vertientes aparentemente tan disímiles de la obra cuando dice:

mi corazón te debe
haber hallado juntos la verdad más humana,
la solidaridad del sufrimiento. (pp. 101–102)

Y deja bien clara la intencionalidad de estas palabras con el último verso: “*desde estos días injustos y españoles*”.

Así se da paso a la primera parte. También, a simple vista, ésta vulnera los límites de lo expuesto en el poema preliminar, pero creo que desde *Profecías del agua* ya sabemos que no es así. En efecto, el tema de esta primera parte de *Estar contigo* es el de la infancia, tratada en términos similares a los de la segunda parte de *Como si hubiera muerto un niño*, pero dispuesta a resolver y culminar lo que en aquélla quedaba un tanto pendiente. El tema de la infancia es ahora, más que nunca, el del fracaso de la infancia, fracaso que se expresa en varias direcciones, independientes pero profundamente interrelacionadas entre sí.

La primera la he insinuado en páginas anteriores: la infancia es un fracaso porque la infancia real que al poeta le tocó vivir estuvo marcada por la sordidez y la miseria. El texto más esclarecedor en este sentido es “Visión en Almería”, uno de los tres excelentes poemas en prosa con los que Sahagún da muestras de una nueva faceta de su personalidad literaria. “*El hombre que vivió de niño en Almería nunca podrá olvidar esa presencia oscura del sufrimiento, la primera experiencia de su vida*”, frase con la que se cierra la pieza, resume bien el carácter crudamente realista que la recorre, lejos ya de las idealizaciones o simbolizaciones que poblaban los libros precedentes. El niño de ahora es tan real como pudo serlo uno cuyos padres acababan de perder una guerra civil en España.

De esta manera toma cuerpo el tema del robo de la infancia. Si ésta es la época más gloriosa del hombre, el refugio al que recurrir en tiempos de calamidad, no parece difícil entender que el robo de la felicidad de la infancia sea el mayor delito concebible. Llegados a esta

situación se hace preciso establecer culpables. Y éstos los encuentra Sahagún, ya lo insinuábamos arriba, en el bando vencedor en la Guerra Civil. La conexión se establece en “Desembarco” y concede a la cuarta parte de *Estar contigo* una motivación más original y más puramente personal que la de la simple ideología: atacar el fascismo gobernante en España, atacar el fascismo universal sería la reivindicación individual y al mismo tiempo colectiva (pues lo es de todos los que se encuentran en la misma situación, es decir, de todos los hombres) de la destrucción de lo que de paradisiaco existe en la vida.

En esta concepción trágica de la infancia real adquiere una importancia decisiva un rasgo fundamental desatendido hasta ahora: “*la radical soledad de los niños*”. Ya en “Visión en Almería” el poeta se preguntaba: “¿*Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño?*” La soledad del niño, al conectar con la del hombre y la del anciano (en el segundo de los poemas en prosa, “Sol en la plaza”) forma un “continuum” negativo que parece alejar toda esperanza: el paso del tiempo ya no supone cambio, se reduce a una simple degeneración física hacia la nada, pero lo esencial (la radical soledad, el sentimiento trágico) no se modifica. En “La guitarra”, quizá la mejor pieza de la obra, la soledad del niño se concreta en el despertar del deseo sexual, solución tan fallida como las otras, pues nos somete a los insanos efectos de un círculo vicioso: el niño que quiere ser hombre, el hombre que quiere ser niño, los dos intentando olvidar la soledad. ¿Hay que desechar, pues, toda esperanza?

Así parece. En “Noche cerrada” el fracaso de la infancia se nos dibuja desde otra perspectiva: la infancia fracasa porque es un engaño.

Desde el punto de vista de aquel niño
todo era claro y mañanero, quiero decir, todo era
mentira, puro engaño. (p. 119)

El engaño de la infancia consiste en pensar que, a pesar de todo, la vida aún puede ser bella y es posible la felicidad; pensar que el hombre, proyecto del niño, puede colmar sus esperanzas, y ya sabemos que esto no es así.

En este poema el engaño tiene una vertiente más concreta: la religiosa. De este modo se abandona definitivamente una solución ensayada en la última parte de *Profecías del agua*. Las esperanzas que el niño ponía en Dios desaparecen y, al hacerlo, se cierran todos los caminos:

Un muchacho lloraba
frente al acantilado, bajo la dura enseña
de la noche sin Dios. (p. 113)

El tema de la desaparición de la esperanza religiosa en los mismos términos de engaño aparecerá en poemas posteriores, especialmente en “Desde esta colina”, donde se nos habla de la “*mentira que nos presentaron, bien adobada, en la infancia*” y hay versos como “*tus toros embistiendo aquellas cruces*” o “*el que ya no se pone triste a la vista de tantas catedrales*”.

Todo esto que llevamos visto hasta ahora no impide que queden restos de las concepciones sobre la infancia mantenidas en *Como si hubiera muerto un niño*. En “A imagen de la vida” aparece el fracaso del proyecto de hombre que el niño significa, al crecer éste:

el mar que emerge eternamente
al fondo de una calle,
y un niño y un caballo derribados.
tragados por el oleaje. (p. 117)

Términos bastante similares, como vemos, a los empleados en “Ciudad”, de la obra precedente. “Amanecer” recoge el tema con el viejo recurso estructural de la contraposición hombre-niño, como vimos, por ejemplo, en “Fotografía de niño”, también del libro anterior. Finalmente, tampoco la concepción idealizada de la infancia se halla ausente del todo de estos poemas; está bien representada en “Isla”, aunque mediatizada ya por todo lo visto en esta parte y, por tanto, falsamente consoladora.

Ante este panorama, ¿existen soluciones? Sí, parece decirnos el poeta en la pieza con la que se cierra la primera parte de *Estar contigo*, “La palabra”. Enfrentados al fracaso de la infancia, al fracaso de todo, aún nos queda la poesía. Haciendo de ella el relato de ese mismo fracaso, “con negación y sin remordimientos”, podemos hallar por fin “una certidumbre duradera”. La poesía deja de ser mero testimonio, simple denuncia, y se convierte en el más caracterizado medio de salvación.

La segunda parte de *Estar contigo*, como indicábamos en páginas anteriores, está dedicada al amor. Ya conocemos desde “Dedicatoria”, la relación que este tema tiene con los demás de la presente obra. Estos poemas que, de acuerdo con Cano,² “no están entre lo mejor del libro”, no dejan de ofrecer aspectos interesantes y hasta decisivos para una radical comprensión del mismo. Escritos en Inglaterra, como sabemos, el rasgo fundamental que caracterizará al amor en ellos será la ausencia. Ausencia que, si comienza siendo posibilidad de un feliz recuerdo del pasado, como en “Canción” y “Playas de Exmouth”, poco a poco llega a impregnar de manera negativa la tonalidad de los poemas hasta convertirse de por sí en asesina irreparable del amor.

De entre todos los textos de esta parte merece la pena destacar algunos. “Junio”, cuyo nombre es el del mes que a todo lo largo de esta parte simbolizará el amor, establece una conexión con el tema de la infancia “real”, es decir, “el pasado de niños tristes bajo la lluvia”, que, precisamente por su “realidad”, de la que es ingrediente importante la ausencia, la separación de unos niños que evidentemente no se conocían contamina el amor presente (actualizado por el recuerdo) y constituye una barrera que impide su plenitud.

²“La poesía de Carlos Sahagún: *Estar contigo*”, *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 227.

Una visión casi contraria se nos muestra en “Un largo adiós”, donde el recuerdo del pasado feliz se muestra capaz de salvar al amor amenazado por la ausencia, perspectiva desde la que ahora se habla, porque “*¡tanta dicha no puede ser irrepetible!*”

No es ésta, desde luego, la tonalidad dominante en la sección. En el más largo y mejor poema de la serie, “Tiempo de amar”, la negatividad alcanza su punto más alto: sometido, como todo lo humano, como el hombre mismo, a la ley del tiempo, el amor, por su misma fugacidad, se niega en el mismo momento en que comienza a existir y, por tanto, carece de realidad metafísica como salvador del hombre:

Abandonados en la estancia oscura,
libres para gozar o destruirnos,
hoy mismo estamos solos. (p. 131)

Sin embargo, el amor sí puede, de alguna manera, redimirnos, aunque sólo sea ilusoriamente, pues es capaz de devolvernos la infancia; no la nuestra, pero sí la de un nuevo ser. “El hijo” es el poema con el que se cierra esta segunda sección. En sus tres partes Sahagún nos relata la anunciación, el nacimiento y, finalmente, el futuro del hijo. Sin embargo, después de la alegría del presente y la incertidumbre del futuro (defraudador, como siempre, de esperanzas), ya consabidas a la vista de la obra anterior de nuestro poeta, la pieza alcanza una dimensión un punto trascendente, no tanto por lo inesperado de la idea misma, sino por la brusquedad de su irrupción en los versos finales:

compartiendo
la única vida plena:
la libertad de los trabajadores. (p. 138)

El tema se desliza, pues, por vertientes ya conocidas hacia la trascendental cuarta parte.

Antes de pasar a ella debemos fijar nuestra atención aún en otra, la tercera, que en realidad constituye un único poema, auténtico eje de la obra, bisagra por la que la primera mitad de *Estar contigo* se abre a la segunda en un nuevo alarde de precisión estructural. Se trata de un poema en tres partes. En las dos primeras se nos presenta la situación ya conocida no sólo en las secciones I y II del libro, sino también en *Profecías del agua* y *Como si hubiera muerto un niño*: la soledad y dolor del hombre, expresados en términos puramente metafísicos. Pero en la tercera el tema político adquiere su formulación más definitiva: ni el dolor ni la soledad tienen importancia cuando los confrontamos con la rebeldía y la solidaridad humanas:

Hoy nos sobra el paisaje ante la maravilla
de un hombre en pie contra la larga, injusta noche. (p. 144)

Entramos de este modo, pues, en la cuarta parte, que, por la rotundidad de su planteamiento más que por lo inédito del tema en sí, constituye la más novedosa del libro que tratamos.

El primer poema, “Canción”, es una especie de prólogo donde el autor notifica su abandono del “*rosal sin sentido*”, de los “*sueños*” (ed decir, de toda la felicidad, todo el amor y, especialmente, toda la poesía anteriores) y su introducción en la “*historia*” y la “*realidad*”:

A la historia me lleva
la necesidad.
Cómo se llena el pecho
de realidad. (p. 198)

Creo que podemos agrupar los poemas de esta sección en dos conjuntos bastante claramente delimitados. El primero lo constituyen los dedicados a esos “*nombres solidarios*” que mencionaba el autor en la tercera parte, es decir, aquellos de personalidades cuyo ejemplo nos enseña a continuar el camino de la lucha por la libertad. Ése es el caso de Marx y Engels (“Un manifiesto: febrero 1848”) o del Che Guevara (“Guevara: octubre 1967”). En este último caso, que narra la muerte del revolucionario argentino, podemos apreciar lo lejos que nos hallamos de formulaciones anteriores cuando nos damos cuenta de que, desechando explícitamente lo elegíaco, tan acorde con el temperamento del que nuestro poeta daba tan generosas muestras en *Profecías del agua*, *Como si hubiera muerto un niño* y en las secciones precedentes de *Estar contigo*, el tema interesa casi exclusivamente como estímulo para la acción.

Dentro de este grupo de poemas tienen especial importancia los dedicados a poetas notoriamente destacados por haber hecho de su vida y su obra una batalla contra la injusticia y la opresión. Son éstos “Palabras a César Vallejo”, “Antonio Machado en Segovia” y “Homenaje a Rafael Alberti”. El menos típico en cuanto a su concepción marxista de un futuro feliz donde triunfarán la libertad y la solidaridad me parece el dedicado al poeta sevillano; sus versos, nos dice en él Sahagún, nos sirven para encontrar la verdad en nosotros mismos, más allá del fraude del tiempo, pero el trato dado por ese mismo tiempo y por el bando triunfador en la Guerra Civil a su figura y su obra parece conceder pocas esperanzas de que dejemos de ser alguna vez los “*vencidos*”.

El segundo grupo está compuesto por una serie de poemas dedicados a la situación contemporánea de nuestro país y a la reflexión patriótica, de tan amplio cultivo en la poesía de posguerra, sobre los males que aquejan a España. A este grupo pertenecen poemas como “Desde esta colina” y “Variación”, que utilizan el bastante extendido recurso de la apóstrofe a la patria, o “El nombre de los héroes”, que relata las subrepticias escuchas de una emisora de radio clandestina, única pero suficiente esperanza a la que asirse en los más negros momentos del franquismo.

Más interés que éstos considero que ofrecen un par de poemas no incluidos en ninguno de los dos grupos. “Meditación” expresa en términos bastante originales la nostalgia, tan típica de un Borges, que el intelectual siente por la acción, la impotencia del que narra la Historia porque es incapaz de hacerla. Hay un poema más interesante en esta parte, sin embargo; me refiero a “Noche del soldado”. En él, al retratarnos el puro dolor humano, el

miedo y la soledad del protagonista, se conecta lo político con lo metafísico y se hace de ello una síntesis mucho más compleja y mucho más humana que la bastante tópica, simplista y un tanto ingenua que afecta a los demás poemas. Al universalizarse lo tan personal e individual, y no al contrario, resulta todo más accesible y menos utópico y la comunicación con el autor, que es en definitiva de lo que se trata, más efectiva. Sirva todo ello como bosquejo de una teoría de la poesía social y política que no puedo intentar aquí.

Dentro de la poesía político-social se encuadran también los tres poemas que componen la quinta y última parte de *Estar contigo*. Sin embargo, el enfoque es muy otro: se trata ahora de la sátira, veta cultivada prolíficamente por varios compañeros de generación de Sahagún. Veo concretamente bastantes ecos de la poesía de Ángel González en estos poemas que no alcanzan con todo, en mi opinión, la categoría de muchos de los del ovetense. El mejor de ellos me parece el primero, “Parábola y metamorfosis”, que narra bastante típicamente la historia de un hombre nacido en el seno de una familia aristocrática al que llega la verdad de la justicia social en su juventud para cambiarla después por el retorno a la comodidad y el bienestar de su clase y que termina sus días entre la podredumbre y el fingimiento. Las primeras subdivisiones, donde se dan de nuevo cita los viejos temas de la pérdida y el engaño de la infancia y los de la soledad y el dolor del hombre, alcanzan un tono más elevado que los últimos, más nítidamente caricaturescos y despiadados. Ésta será la tonalidad dominante en los dos poemas finales, “De la vida en provincias” y “Epitafio sin amor”.

Con ellos y con el libro al que pertenecen se cierra sin duda una etapa en la poesía de su autor. Así parecen venir a confirmarlo los textos que, bajo el título “En la noche”, forman la última sección del libro al que estamos dedicando nuestros análisis y que encontrarán cabida en *Primer y último oficio*. Dado que esta obra cae fuera de los límites fijados para el presente trabajo no entraré en el comentario detallado de los mismos, pero sí aprovecharé la excelente oportunidad que nos brindan para, por contraste, arriesgar algunas observaciones acerca del estilo de Carlos Sahagún.

En un texto breve pero muy ilustrativo que sirve de prólogo a la edición de *Memorial de la noche* que estoy manejando Moreno Castillo dedica unas líneas al lenguaje de Sahagún. De ellos entresaco lo siguiente:

Por ser sobre todo búsqueda de libertad, el lenguaje poético de Sahagún posee una transparencia que produce una impresión de sencillez, de espontaneidad creativa. [...] Pero no hay en ella nada de coloquial ni de prosaico. [...] Todo es nuevo y poderoso a fuerza de sencillez. El ritmo se impone sin violencia, como algo que no se implantara desde fuera, sino que surgiese por sí solo del interior del discurso.³

³Op. cit., p. 5.

Es la de Sahagún, en efecto, a lo largo de *Memorial de la noche* una poesía que se nos aparece desnuda de todo artificio, con una tendencia narrativa claramente marcada, a pesar de lo cual no renuncia, cuando debe hacerlo, a la sugerencia, al misterio al que parece indisolublemente unido lo poético. Poesía, también, que tanto como de impuras purezas huye del “escribo como hablo” y que triunfa la mayoría de las veces⁴ en la difícil empresa de esquivar el prosaísmo al que de algún modo parecía abocada. La impresión de transparencia y sencillez la logra Sahagún a través de un lenguaje sobrio donde el elemento imaginativo, casi ausente, se reduce en la mayoría de las ocasiones a un simbolismo elemental, a veces de invención propia, como el agua en su primer libro, otras veces tratado hasta la saciedad por la tradición, como el símbolo día-noche que recorre de principio a fin *Estar contigo*, en cualquiera de los dos casos, sin embargo, de casi obvia interpretación. Y poco más, parece, debe a la retórica esta poesía; tan es así que, en aquellas ocasiones en que intenta adoptar otro tipo de artificios, como la rima o las estrofas prefijadas, el producto resulta espúreo, técnicamente imperfecto y, me parece, poco efectivo. A veces la rima, de tan tenue, se presenta diluida en el ritmo natural del poema, como en algunos ejemplos de romance, pero en los escasos sonetos, estrofa que cultiva Sahagún en alguna ocasión,⁵ o en los poemas divididos en cuartetos con rima asonante en los pares, construcción en la que incide con cierta frecuencia en *Como si hubiera muerto un niño* y, especialmente, en *Estar contigo*, el fluir natural del verbo aparece como encorsetado y, diríamos, hasta torpe, incapaz de dar de sí y, al no corresponder con el artificio más “culto” empleado un cambio en el lenguaje, tan escueto de imágenes o epítetos como siempre, la inadecuación es palpable. Lo es también en los bastante numerosos ejemplos de “canción”, donde Sahagún pretende conectar con lo “popular”, cosa que, sin asomo de duda, hace mucho mejor en los poemas que le son más propios. Encuentro solamente un ejemplo donde la rima es de verdad efectiva y capaz de potenciar el significado: “Insomnio”, de *Estar contigo*, cuya asonancia en los pares sí ayuda a recrear con bastante perfección el misterio o la irracionalidad inherentes a la poesía de tradición popular.

“En la noche”, como hemos dicho antes, supone un cambio radical, ampliamente confirmado por la totalidad de *Primer y último oficio*. A la poesía mucho menos narrativa, mucho más imaginativa, mucho más sugerente de esta nueva etapa corresponde una forma condensada y condensadora de significado, que se expresa en poemas generalmente más breves donde se han intensificado generosamente las imágenes y la impresión de laboriosa perfección, de poesía más puramente “artística” es más evidente.

⁴ La mayoría de las veces, pero no todas. En ocasiones, especialmente cuando como objetivo primordial se impone la tarea de dar forma a un mensaje que debe ser comprendido sin ambigüedades por todos, un nexo gramatical de más, una digresión distorsionan la calidad poética del verso. Esto es marcadamente notorio en *Estar contigo*.

⁵ Cuatro sonetos descubro en *Memorial de la noche*: “Soneto final” (*Profecías*), “Entonces” y “Jardín” (*Como si hubiera...*) y la segunda parte de la tercera sección de *Estar contigo*.

Con estos poemas, pues, se abre una nueva etapa en la obra de un autor muy poco prolífico y sólo el futuro dirá qué papel jugará en ella. Sea éste cual sea, *Memorial de la noche* habrá convertido ya a su autor en uno de los poetas fundamentales de nuestra historia literaria más reciente.

ODREŠITEV IN OBSODBA V *MEMORIAL DE LA NOCHE* CARLOSA SAHAGÚNA

Leta 1976 je izšla zbirka celotne poezije Carlota Sahagúna *Memorial de la Noche*, pripadnika generacije '50.

Avtor se ob omenjeni zbirki podrobno posveča analizi celotnega Sahagúnovega opusa, od zbirke do zbirke, in posameznih pesmi, da bi podrobno ponazoril razvoj tematike njegove poezije. Tako nas v interpretaciji simbola vode, ki predstavlja nedolžnost, začetno srečo, otroštvo sveta, popelje do teme izgube in prevare otroštva, izgube preteklosti, pozabe, osamljenosti in človeške bolečine, da bi se na koncu posvetil politični tematiki, kjer bolečina in prevara postaneta nepomembni, ko se soočita z uporom in solidarnostjo. Pesnik išče sredstva odrešitve: v povratku v otroštvo, v veri, v ljubezni, a izkažejo se za neučinkovita. Mogoče je le poezija tista, ki je trajna, prisotna, ko se znajdemo pred popolnim neuspehom. Krivci za ukradeno otroštvo, za bolečino pa so fašizem, zmagovalci državljanske vojne, ki so krivi tudi za trpljenje Španije v Sahagúnovem času. Na koncu se avtor na kratko posveti tudi na videz preprostem in transparentnemu stilu analizirane poezije.