



La poesía de
Carlos Sahagún

Enrique Balmaseda Maestu



Carlos Sahagún

**LA POESÍA DE
CARLOS SAHAGÚN**

BIBLIOTECA DE INVESTIGACIÓN
n° 1

Enrique Balmaseda Maestu

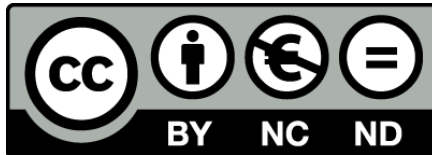
LA POESÍA DE CARLOS SAHAGÚN

Prólogo de José-Carlos Mainer

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

SERVICIO DE PUBLICACIONES

2011



La poesía de Carlos Sahagún

de Enrique Balmaseda Maestu (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011
publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-694-0191-0

PRÓLOGO

La relación de una tesis de doctorado con su director es un fenómeno complejo pero del que quizá merece la pena decir algo cuando, como es el presente caso, quien fue director prologa hoy un trabajo que pasó en su día con toda brillantez el trámite de lectura y calificación ante un tribunal. Hablamos, por supuesto, de las tesis que no son meros actos administrativos o escalones en la cucaña de los méritos académicos sino profesiones generosas de fe y de entusiasmo. Y, si se me permite decirlo, quisiera hablar de direcciones que son algo más que ejercicios de vanidad por cuenta ajena o ritualizaciones del poder impunemente ejercido sobre las espaldas sufridas del pupilo. Al menos, no se halla esta tesis en el primero de los casos como reparará el lector... Una tesis doctoral es, antes que nada, la obra personal de quien figura como su autor, la primera victoria que obtiene sobre su propio temor y el primer gran paso de una futura trayectoria profesional. Pero una tesis doctoral también es parte -o debiera serlo- de la biografía intelectual de quien la dirige: en la previa delimitación del trabajo que se aborda, en las coincidencias y en las discrepancias con su autor legítimo, en las peleas con la bibliografía antecedente, todo deja en el director la sensación de haber asistido a una pelea propia aunque compruebe que otro la ha vencido con exclusivo merecimiento.

Posiblemente esto resulta más imperativo cuando se ha elegido el tema por mor de una cierta pasión personal y no solamente porque anduviera vacante o en ocupación interina. De modo inevitable, escoger la poesía de Carlos Sahagún como tema doctoral significaba algo muy distinto para Enrique Balmaseda Maestu y para quien esto escribe. Para mí, la lectura de Sahagún es inseparable de la vivencia del franquismo, de las primeras lecturas devoradas al

margen de lo escolar y estatuido, si he de dejar aparte -y ya es dejar...- el muy posterior encuentro personal con el autor, el recuerdo de alguna partida de dominó (nunca me ha gustado jugar con sus fichas tanto como a José Batlló y a Carlos Sahagún) y de alguna larguísima conversación en la Barcelona de 1973-1975, años tan inolvidables, tan siniestros... Para Balmaseda esta elección ha sido, sin embargo, la opción intelectual y estética de un estudiante curioso y aventajado, muy fino lector de poesía... a quien su director lleva una veintena de años. Por eso, lo más admirable -y lo que justifica estas líneas- es ver cómo la alianza de rigor y de sensibilidad ha engendrado la imprescindible empatía moral con la obra de Sahagún que garantiza los resultados alcanzados, con más seguridad de lo que hubiera hecho la suma insuficiente del entusiasmo y la coetaneidad.

Carlos Sahagún no ha tenido demasiada fortuna bibliográfica hasta la fecha. No goza tampoco de la fama de otros compañeros de promoción, aunque haya salido mejor parado que su amigo Eladio Cabañero, por ejemplo. No se le tributa el culto disciplinar que despierta José Ángel Valente, ni suscita la simpatía abierta que disfrutaban Ángel González (salvo en la Real Academia...) y Francisco Brines, ni ha visto temprano reconocimiento institucional como Claudio Rodríguez, ni -para su bien, en este caso- su obra y su recuerdo son objeto de las liturgias cursilonas que amenazan menoscabar la clara memoria de Jaime Gil de Biedma. Y, sin embargo, a despecho de las intermitencias temporales de su producción y de su nula afición a figurar en los escalafones líricos, Sahagún es un hondo e importante poeta mayor, propietario de un mundo literario en el que son claves el recuerdo de su infancia y la lealtad a la conciencia de la libertad colectiva y en el que la metáfora -como vió muy bien Andrew Debicki y ahora demuestra Balmaseda- resulta un instrumento poético excepcional certero.

En 1958 vio la luz su primer libro, *Profecías del agua*, y de esa aparición siempre me ha sorprendido una feliz coincidencia: con él Sahagún obtuvo el premio Adonais a los diecinueve años de edad, justo la misma que tenía Claudio Rodríguez cuando alcanzó el mismo galardón, cuatro años antes, con *Don de la ebriedad*. Por supuesto, el parangón no se agota en la cronología. Rodríguez escribió -o mejor, habló- de un mundo interior rumoroso, visionario, vasto como la esperanza y como una experiencia mística sin Dios que la sustente, en el que se rescataba para la tradición española lo mejor de Arthur Rimbaud. En *Los complementarios*, por cierto, Antonio Machado había transcrito literalmente "Le bateau ivre" y anotado al final "la poesía occidental tiene en Rimbaud su extrema expresión dinámica": ¡qué error creer que aquellos versos no eran sino lírica sensorial, por culpa de su prevención radical contra el simbolismo! Y de ese malentendido volvieron dos machadianos muy jóvenes, Rodríguez y Sahagún:

Profecías del agua es un libro simbolista porque es un libro de poética social que tiene ánimo de permanencia, como lo fue también *Conjurados*, el volumen coetáneo que escribió Claudio Rodríguez, y lo había sido antes *Don de la ebriedad*. El agua para nuestro escritor significó la inocencia histórica, la alegría responsable de vivir, la ingenua confirmación de la pureza y la oscura certidumbre de la victoria natural sobre lo oscuro, al igual que en el primer libro de Rodríguez la ebriedad titular evocó la superación, la fe, la alegría.

¡Qué subversivos resultan ambos libros cuando se leen a la luz que mutuamente se procuran y que alumbró los años de hierro en que se escribieron! ¡Qué directamente habla Sahagún de lo que había que hablar cuando asegura "Y os juro que la vida se hallaba con nosotros" en "Aula de química", uno de los poemas más bellos que ha escrito y al que quizá no sea del todo ajena la huella cordial de Pedro Salinas! El "nosotros" de Sahagún nos implica con la fuerza de una fantástica conjuración juvenil contra lo caduco, cuando somos -o fuimos- "todos puros, todos alegres, como / si se abrieran de pronto las puertas de la patria" ("Agua subterránea"). Claro está que el lector de hoy verá más explícito (y quizá prefiera) el recuerdo de las calles bombardeadas, de la infancia escarncida o incluso las iniciales "M.H." (Miguel Hernández) de "El preso", que no son menos emotivas que aquellas de "P.N." (Pablo Neruda) en *Las cartas boca abajo* de Celaya y el "B.D." (Buenaventura Durruti) de *Caminos de mi sangre* de Victoriano Crémer... Importa poco lo que yo pueda decir de una emoción personal ante el enigma desentrañado, a despecho de la censura vigilante: este libro de Enrique Balmaseda ayudará rescatar con subsidios más metódicos una emoción de complicidad que solamente los dómines sin remedio se atrevieron a expulsar de la poesía.

La de Carlos Sahagún va avanzando lentamente siempre ligada a su experiencia vital. Ese "nosotros" de camaradería presente en *Profecías del agua* se hizo un "nosotros" dual, de simple pareja humana, a la altura de *Como si hubiera muerto un niño*: "Somos dos niños que a la vida echaron", leemos allí, pero sin que el poeta ceda a la autocompasión excesiva porque (apostrofando a la compañera) "ante todo piensa en esta patria, / en esos hijos que serán un día nuestros: el niño labrador, el niño / estudiante, los niños ciegos". *Estar contigo* es, a reserva del significativo título compartido, un libro más solitario, más desesperado, y a la vez políticamente más explícito: incluye poemas históricos ("Un manifiesto: febrero 1848", "Guevara: octubre de 1967", "Meditación", "Palabras a César Vallejo" y "Antonio Machado en Segovia") que son de los mejores de esa poesía histórico-civil española de 1963-1975 que un día convendrá estudiar con más detalle. Si en *Estar contigo* "nos sobra el paisaje ante la maravilla / de un hombre en pie, contra la larga, injusta noche", *Primer y último oficio fue* -y no solamente por su certero título- un libro de contumacia inevitable y de decep-

ción invasora. Ya ni el Londres revisitado (“¿vivió aquí alguna vez mi juventud?”) ni el paisaje segoviano le devuelven el entusiasmo perdido. Poesía quizá no sea sino “esa tendencia a describir lo ausente, / las situaciones tristes, la nada memorable”. Todo se explica: poemas como “Septiembre 1975”, “Libertad inmediata” y “Para este otoño súbito” componen, sin duda, el mayor y casi único testimonio lírico de la desaparición de Franco (y de la desazón por nuestra impotencia). Su insólita existencia revela indirectamente cierta hipocresía ambiental en la lírica española de aquel entonces y a ese vicio y a esas prácticas sigue ajeno este poeta enfadado y silencioso que no es, evidentemente, el más cómodo de los ciudadanos.

Pero todo eso lo dice mucho mejor que yo el libro de Enrique Balmaseda, tan preciso en los datos biográficos, tan atento a las recurrencias formales y temáticas, tan oportuno al señalar las correspondencias con otros poetas, tan seguro en la interpretación pese a refugiarse en la modestia de la exhaustividad. Hace poco, Balmaseda publicó un libro, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea* (Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1992), que el lector de este volumen buscará en vano en la bibliografía general que lo cierra: allí, sin embargo, advertirá los rasgos e intereses de una larga y valiosa tarea herméutica que ha llevado hoy a este logrado fruto. A tal poeta, tal estudioso: no siempre puede escribirse esta fase con esa rotundidad.

Zaragoza, junio 1994
JOSÉ-CARLOS MAINER

INTRODUCCIÓN

El presente estudio busca, no sólo poner de relieve la importancia de la figura literaria de Carlos Sahagún, uno de los autores más interesantes y representativos de la poesía española de nuestro tiempo, sino también el hacer una lectura crítica de su obra poética ponderando su singularidad y sus valores éticos y estéticos. En este sentido, Sahagún construye un rico universo poético sobre el que edifica una coherente y sólida cosmovisión trascendida verbalmente donde todos sus elementos (temas, influjos, símbolos, estructuras formales, rasgos lingüísticos, aspectos gráficos, etc.) se integran armoniosa y cohesivamente proporcionando un convincente 'proyecto de respuesta ante el mundo' (como él mismo dice).

Entre los poetas de su generación, Sahagún es un nombre imprescindible que, sin embargo, no ha obtenido todavía la fortuna crítica que vienen gozando otros miembros de su nómina mayor (en la que, no obstante, por derecho propio se le incluye normalmente) como los del grupo barcelonés -Gil de Biedma, Goytisolo y Barral- o como Valente, González, Rodríguez, Caballero Bonald y Brines. Ciertamente, aparte de las numerosas reseñas nacidas a raíz de la publicación de alguno de sus libros o de la obtención de premios por ellos, cuenta ya con una serie de trabajos estimables entre los que se han de señalar, sobre todo, los de Rodríguez Puértolas (1970, 1984), Manrique de Lara (1974), Antonio Gracia (1984), García Martín (1986), Debicki (1987), Prieto de Paula (1987), y a los que cabe añadir, entre las reseñas aludidas, las de Villa (1958) Caballero Bonald (1957-8, 1962), Cano (1973) y Miró (1980). Mención aparte merece el cabal estudio de Santiago Navarro que, aún inédito, constituyó su Memoria de

Licenciatura (1989). A ellos añado mi lectura que, dentro de los límites de un volumen como el presente, aspira a proponer una visión de la poesía de Sahagún que conjugue equilibradamente la globalidad y el detalle, las aportaciones de la crítica y la interpretación personal inmanente.

Para situar a Sahagún en su marco histórico y literario hemos de comenzar por recordar algunas cuestiones claves de la poesía española de posguerra de donde emerge y de la urdimbre generacional que le corresponde. Tras la inmediata posguerra (años cuarenta), en la década de los cincuenta se vislumbran signos de cambios económicos en la historia general del país y se abre un nuevo tiempo dialéctico en la poesía: el movimiento de la poesía social, de vida intensa y efímera, con su desarrollo, cenit y vertiginoso declinar en torno a los dos lustros con eje en el año 1960. Este es el contexto histórico y literario del que surgen los poetas del 50, con el cual se vinculan en su sentido más estricto como poetas de posguerra.

Muchas serían las precisiones que hacer en torno a los alcances, méritos y deméritos de la poesía social, tan incomprendida, descontextualizada y pronto olvidada. Entre tales precisiones no es de las menores la referida a las valiosas aportaciones de varios de los poetas del 50 al movimiento, en medio del que nacen a la poesía y se mueven entre el continuismo y la superación, entre la tradición y la originalidad, ante una poesía ética que las circunstancias históricas y sociales reclamaban y ante sus propias necesidades de expresión poética para que la dinámica y renovación literarias siguieran su propio proceso interno. Sin renunciar al inconformismo solidario canalizado poéticamente y asumiendo la conciencia de sus defectos (reducción temática, descuido expresivo, carácter comunicativo y destino mayoritario de la poesía mal entendidos...) reaccionan, desde dentro del movimiento y no contra él, a favor de un concepto de lo artístico más exigente, basado en el escrupuloso tratamiento lingüístico del poema y en su naturaleza cognoscitiva: "no dieron muerte a la poesía social, realizaron algo más noble: la transformaron redimiéndola" (Jiménez, 1972:283). Serán más 'poetas de la experiencia' en un sentido integrador del *yo* y del *otro* -aunamiento de lo individual y lo colectivo, del tono moral y del carácter reflexivo, de la indagación y de la vivencia, de la comunicación y del conocimiento-, liberando a la poesía de una función utilitaria chata y esquemática sin solución de continuidad estética.

En esta fase clave del surgimiento de concepciones poéticas renovadoras intervienen y se configuran los poetas del 50 en tanto promoción o generación literaria, como fueron agrupados desde muy pronto, tendencia que no ha hecho sino acentuarse con el paso del tiempo hasta nuestros días. Sintetizando, en medio de las circunstancias ideológicas y ambientales en torno a los años 50

(segundo lustro principalmente) se fraguan los poetas del medio siglo dentro de un grupo de escritores de presión cultural (cf. Vázquez, 1984:119-123), participando con otros poetas mayores (Celaya, Otero, Hierro...), en una etapa durante la que el grupo barcelonés (Gil de Biedma, Barral, Goytisolo, principalmente), abriéndose a compañeros de otras latitudes peninsulares (Rodríguez, Valente, Crespo, González, Caballero Bonald, López Pacheco, Brines, Sahagún...) toma 'posiciones literarias' a través de una propuesta poética y de una estrategia editorial de perfiles generacionales. En esa década y hasta 1963, aproximadamente, aparece la mayor parte de los títulos con que los poetas del 50 revelan su personal manera de entender y de hacer la poesía.

Con orígenes comunes, la crítica ha tendido a ver su fase de 'despegue' como la de mayor cohesión del grupo, no sólo por circunstancias biográficas, sino también por características creativas. Sin minimizar nunca singularidades y matices, los paralelismos son extensibles en parte a lo largo de sus respectivas carreras: tras la etapa de socialrealismo en la que cada uno participó a su modo y tras atravesar fases de silencio, los que continuaron en la brecha (Barral, Goytisolo, González, Caballero Bonald, Brines, Valente, Rodríguez, Sahagún...) intensificaron sus preocupaciones por los temas de la memoria y del tiempo, del amor existencial y erótico, de la condición del ser y de la palabra poética para investigarlo. En el plano formal propendieron a la concentración y al simbolismo e incluso al hermetismo y a lo onírico, dentro de una rigurosa estructuración de los textos y de la selección verbal, tiñendo sus últimos libros con un tono nihilista derivado de la conciencia del tiempo y de un sentimiento de fracaso gnoseológico.

En cuanto a los canales de publicación, a pesar de que no hubo una voluntad predeterminada por parte de los poetas del 50, exceptuando a los del grupo catalán, una serie de revistas, colecciones, antologías y premios estudiados por la crítica (Rubio, 1976; Payeras 1986, Bonet, 1988) constituyó de algún modo una plataforma de la manifestación y consolidación generacional: *Laye*, *El Ciervo*, *Acento cultural*, *El pájaro de paja*, *La caña gris*, *Ariel*, *Papeles de Son Armadans*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Poesía de España* e *Ínsula*, entre las más significativas, fueron levantando acta de aparición de las nuevas voces en tanto conjunto poético más o menos homogéneo. No es que Sahagún se hallara vinculado a revistas concretas, pero su nombre y sus poemas estuvieron presentes en varias representativas: *Verbo*, *La caña gris*, *Cuadernos de Ágora*, *Ínsula*, *Poesía Española*, *Álamo*, *Si la píldora bien supiera no la doraran por fuera*, *Camp de l'arpa*... Asimismo, Sahagún obtuvo los premios "Adonais" y "Boscán", cuyo carácter generacional ha sido recurrentemente señalado por la crítica. Paralela a la colección "Adonais" fue, en cierto sentido, la catalana "Colliure", que representa, respecto a la anterior, un segundo momento genera-

cional a la vez que la ligazón de los poetas de la segunda generación con algunos de sus mayores (Celaya, Fuertes, Blas de Otero y Nora) y los contactos de los poetas de Barcelona -no sólo catalanes- con los de Madrid. También la colección "El bardo de poesía" marcó otro lugar y momento generacional en que el grupo empieza a ser alcanzado por algunos poetas más jóvenes. En cuanto a las antologías, la que manifestó un carácter más programático fue la famosa de Castellet de 1960 donde figuraron los nombres claves del grupo (incluidos Brines y Sahagún, aunque en la edición de 1965). Aparte de ésta, hay que destacar la de Ribes de 1963 y la de Batlló de 1968, ambos mentores de la nueva generación poética, si bien no se han de olvidar otras que, a veces estableciendo 'relaciones dialécticas' con las anteriores, fueron definiendo sus derroteros, como las de Jiménez Martos (1961), Mantero (1966) y Martínez Ruiz (1971). Carácter retrospectivo tienen la de García Hortelano y la de Hernández (ambas de 1978). A través de revistas, premios y antologías se observa la paulatina definición del perfil exterior del grupo generacional y el alto grado de convergencia de Sahagún con esa definición. Otra circunstancia importante que ha venido contribuyendo a la misma es la red de relaciones entre ellos, su amistad desde el principio y la participación a lo largo del tiempo en actos comunes (contactos, homenajes, encuentros y congresos...).

En cuanto a los rasgos que les ha señalado la crítica y con los que ellos mismos, en general, se han visto identificados, sirva recordar que se trata de una generación continuista o cumulativa, con orígenes sociales en la burguesía media y con una asunción ideológica antifranquista. Desde el punto de vista cultural, asimilaron, con uno u otro designio (ideológico o / y poético), la herencia literaria de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, del 27 (especialmente de Cernuda, Salinas y Aleixandre), de algunos de los poetas de "la generación intermedia" (en particular de Blas de Otero y de Hierro, también de Nora y Celaya), de los grandes poetas americanos de este siglo (Vallejo y Neruda) y de la más significativa literatura europea y americana de los siglos XIX y XX. Sus temas giran en torno al 'hombre situado', en el sentido más pleno del sintagma: en su dimensión histórica (testimonio y solidaridad) y en su dimensión personal (intimidad, conciencia temporal, amor erótico o/y existencial). Asimismo, sus reflexiones en torno a la naturaleza y funciones de la palabra poética también han venido ganando importancia cuantitativa y cualitativa a lo largo de sus ejecutorias literarias. En el tratamiento de las formas se distinguen por su rigor lingüístico y obsesión por la obra bien hecha. Otros rasgos identificativos -por tópicos no menos reales- son su armónica conciliación de lo personal y de lo colectivo, su preocupación por los temas de la memoria (infancia), el carácter ético, experiencial y temporalista de su poesía, la utilización del tono irónico, la relativización de la figura del poeta, la importancia de la amistad y de lo urbano y, por

supuesto, su concepción de la poesía como conocimiento.

Es precisamente la "poética generacional" uno de los argumentos estrictamente literarios (o de filosofía poética), tanto en un nivel teórico como en su plasmación práctica, de más relevancia para la delimitación de su perfil generacional. La poesía como medio de conocimiento constituyó, desde la polémica con Bousoño (cf. Rubio, 1980), una especie de 'pronunciamento' generacional que, en vinculación con la decadencia de la poesía social, no fue sino el primer jalón de toda una serie de aquilatadas reflexiones sobre el valor ontológico y funcional de la poesía; el segundo momento estaría representado, inicialmente, por la aportación de Valente a partir de 1961 en que comienza a desarrollar su nociones sobre el conocimiento literario; el tercero, el marcado por los poetas de la antología de Ribes (1963) -Valente de nuevo, González, Rodríguez, Sahagún y Cabañero- quienes, menos este último quizá, inciden en el mismo nudo de preocupaciones y planteos. Las poéticas incluidas en *Poesía última* constituyeron uno de los hitos generacionales, desde el punto de vista de su teoría literaria, en el conjunto de controversias y reflexiones que tuvieron lugar entre finales de los 50 y principios de los 60 en torno a la poesía como medio de conocimiento y / o comunicación. En este contexto, Sahagún participó decididamente en la orientación de quienes defendían sobre todo el estatuto cognoscitivo de la poesía por encima de su valor comunicativo, al que ponía bastantes reparos. Los anteriores, junto a otros compañeros (Caballero Bonald, Brines, etc.), han abundado a lo largo de sus trayectorias en el concepto del conocimiento poético añadiendo matizaciones enriquecedoras.

Además de esta línea, otras dos, muy imbricadas con la anterior, han sido defendidas y transitadas por ellos: la de una poesía de la experiencia y la de una poesía ética. Una poesía de la experiencia porque parte de la vida personal y porque se convierte en sí misma en la experiencia de y en el poema que la contempla y la investiga (la redescubre y conoce); y una poesía moral como forma de revelación íntima y de elucidación exterior, del sujeto y del objeto, que tiende a la búsqueda gnoseológica y crítica de la condición humana y que, por ello mismo, desprende una actitud esencialmente ética (en absoluto confundible con un compromiso socialrealista de corto vuelo).

Todo ello, de lo biográfico a lo epistemológico, constituye una base nada desdeñable para la determinación del fenómeno generacional en los poetas del 50: circunstancias históricas y sociales, rasgos, influencias, contactos, canales, poéticas, autoconciencia... permiten razonar la coherencia y trabazón del grupo poético del 50, epítome relevante de la generación toda, dentro de la que Sahagún, sin dejar por ello de tener una voz personalísima y extraordinaria, es un nombre clave y representativo de sus caminos.

Desde muy temprano, por su obtención del "Adonais", por su amistad con poetas como Brines, Cabañero y Rodríguez, por su presencia en los círculos poéticos de la época y, sobre todo, por el talento de su poesía, comienza a ser considerado como uno de los líricos más genuinos y renovadores, con una asombrosa capacidad para conciliar los temas íntimos (amor, memoria) con el compromiso histórico, la cordialidad de su verso con el rigor estilístico. Aspectos que a lo largo de los años no han hecho sino acendrase. Así, por trayectoria biográfica, ideológica y estética se inscribe dentro de los designios generacionales de los poetas del 50, con la dimensión crítica de que se trata uno de sus nombres "nucleares", a pesar de que también siempre se ha visto en él una voz poética muy personal hasta el punto de ser considerado "un poeta en la frontera" (cf. Prieto de Paula, 1987). Pero, defendiendo la individualidad y personal cosmovisión poética de Sahagún -a cuya profundización dedico esta monografía-, creo oportuno, para su mayor comprensión, el situar su figura literaria, al menos como punto de partida, en el contexto generacional presentado, del que participa y al que enriquece con sus planteos creativos, a la vez tan personales, y tan dignos merecedores de una lectura autónoma.

Nota de agradecimientos.

Mi admiración y gratitud a D. Carlos Sahagún, que me abrió su poesía y su casa. A D. Miguel Ángel Lozano, por su lectura de este trabajo y por sus atenciones. A D. José Carlos Mainer, en quien busqué al maestro y encontré, además, al amigo. A Jesús Ramírez, compañero de 'encierros' y amigo de horizontes.

A Clara e Irene, a quienes debo estratos de este libro o el tiempo que me quitan y me dan.

1. RESEÑA BIOGRÁFICA

Tercer hijo de cuatro hermanos, Carlos Sahagún Beltrán nace el 4 de Junio de 1938 en Onil (Alicante). Sus padres, ambos funcionarios públicos que se mantuvieron fieles a la República, fueron represaliados por el régimen de Franco después de la guerra, por lo que hubieron de permanecer en Almería hasta que pasaron a residir definitivamente en Alicante. Los primeros años de la posguerra fueron muy difíciles para la familia Sahagún. De entonces proceden los tristes recuerdos volcados por el poeta en composiciones como "Visión en Almería" o "A imagen de la vida".

Carlos Sahagún vive en Alicante hasta los 18 años, capital en la que estudia el bachillerato, se inicia en la poesía y publica su primer libro, *Hombre naciente* (1955), en la colección "Silbo" alentada por Manuel Molina, quien había formado parte del jurado que le otorgó el "Premio Primavera de 1955" de la revista *Verbo*. Al año siguiente obtiene el "José Luis Hidalgo" del semanario *Juventud* por "Réquiem ante el retrato de primera comunión". Antes de trasladarse a Madrid en ese mismo año de 1956 para continuar el segundo curso de Filosofía y Letras ya se había venido relacionando en Alicante con poetas de la generación anterior como el citado Manuel Molina y José Albi quienes, junto a Joan Fuster, patrocinaron *Verbo*: unos y otra van a tener especial importancia en la primera formación literaria de Sahagún, pues a través de ellos descubre la poesía contemporánea, parti-

cularmente la del 27 y la de Miguel Hernández. Especialmente Molina, guía poético de Sahagún durante su época alicantina, quien, a propósito de la evocación del ambiente cultural alicantino durante los años 50, apoyándose en su propia correspondencia, recuerda cordialmente a Sahagún en sus comienzos: sus primerísimas publicaciones, sus contactos en Madrid y en otros lugares con personalidades del ambiente poético. Hay que mencionar un episodio biográfico al respecto muy ilustrativo según lo ha evocado también Molina: el primer encuentro entre Sahagún y Blas de Otero que tuvo lugar en Alicante en Abril de 1956: "En el estudio de Gastón Castelló, con sabor clandestino, realiza una lectura Blas de Otero [...]. Fue una aventura entusiasta patrocinada por Carlos Sahagún que ha pasado a la historia de la pequeña biografía del gran poeta vasco" (cf. Molina, 1989:39-45), y, por supuesto, a la del patrocinador. Durante los meses de Junio y Julio permaneció Blas de Otero en Alicante, período de tiempo en que ambos poetas trabaron una amistad personal.

A partir de 1956, año en que se traslada a Madrid, Sahagún comienza a entablar relaciones amistosas y literarias con miembros de su generación tan significativos como Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Eladio Cabañero, Antonio Gala, Julio Rodríguez Puértolas, Manuel Alcántara, Félix Grande, Javier Muguerza, etc. Asimismo, contacta, sobre todo a través de las tertulias madrileñas -Tertulia Literaria Hispanoamericana del Instituto de Cultura Hispánica, Lecturas Poéticas de los Jueves en el Ateneo, las de *Ágora*, y la más amplia y clásica del Café Gijón- con poetas más veteranos como Dámaso Alonso, Gerardo Diego, José García Nieto, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, José Hierro, Carlos Bousoño, Rafael Montesinos, Concha Lagos, María de Gracia Ifach... Y, por supuesto, con Alexandre, a quien fue a visitar en sucesivas ocasiones con su amigo Eladio Cabañero y a cuyas tertulias personales asistió varias veces.

Antes de licenciarse en Filología Románica (1959), los años 57-58 son importantes para su carrera poética e intelectual; en el segundo publica *Profecías del agua*, libro con el cual en el año anterior había "superado" una de las pruebas más importantes de la época para convertirse en "poeta oficial": conseguir el "Premio Adonais". Florencio Martínez Ruiz, amigo y animador de los jóvenes poetas (Cabañero, Sahagún, Rodríguez), es testigo de excepción de aquellos momentos en que Sahagún se estaba formando como poeta, recién galardonado, y como hombre:

"Yo lo acompañé -se refiere a Eladio Cabañero en el prólogo que le escribe para su poesía completa (1970:10)- varias veces junto a Carlos Sahagún

a sus comidas en "El santuario" y en sus paseos por el viejo Madrid, sin mucho orden y menos concierto. Carlos Sahagún purgaba entonces, a pesar de haber conquistado el "Premio Adonais" con su libro *Profecías del agua*, necesidades perentorias y urgencias sociales en el Pozo del Tío Raimundo. Y quiero pensar que aquella aleación de rigor universitario y buen sentido popular -en el fondo, una de esas amistades providenciales- dio hermosos resultados."

Entre 1957-1959 da clases de alfabetización de adultos y de bachillerato en ese suburbio madrileño -toda una imagen emblemática de la posguerra (cf. Lizcano, 1981:54)- y vive experiencias que le dejan un substrato como el reflejado, por ejemplo, en los poemas "Invierno y barro" y "Afueras de Madrid". Fue para Sahagún una época intensa tanto vivencial como intelectualmente: por las mañanas asistía a los cursos de la universidad, por la tardes se empleaba en las mencionadas tareas de culturización, las tardes-noches las dedicaba a las tertulias y, sobre todo, a las horas de charla, amistad y chiringuito que, en compañía de amigos y colegas, se perdían en la madrugada del viejo Madrid.

En el verano de 1958 viaja a Italia con ocasión de una beca de estudios para la Universidad de Perugia; en 1959 volverá a Florencia para completar sus investigaciones sobre la obra de Torquato Tasso en torno a la cual, dirigido por Dámaso Alonso, realizó la Memoria de Licenciatura titulada *Léxico colorista y suntuario en la lírica de Torquato Tasso*. Su estancia en Italia y su dominio del italiano le propiciarían el conocimiento de la obra de Pavese, Pasolini, Pratolini y sobre todo, a través del que luego sería catedrático de literatura en Venecia, Carlos Romero, de la poesía de Eugenio Montale, a quien comienza a traducir entonces. En Octubre de 1959 obtiene el Premio Extraordinario de Licenciatura. Desde entonces hasta Septiembre de 1960 enseña en el colegio del seminario de los Hermanos de San Juan de Dios en el manicomio de Ciempozuelos (Madrid), a la vez que lleva a cabo trabajos editoriales para Taurus, como la significativa antología *Siete poetas españoles*, u otros de menor importancia para la Distribuidora Hispanoamericana. Posteriormente, en 1966, habría de traducir también para Taurus, por encargo directo de Jorge Campos, *La teoría de la novela en Cervantes* de Riley.

Entre 1960 y 1962 permanece como lector de español en la Universidad de Exeter, siendo estos años muy importantes para su maduración personal y literaria ya que a la experiencia vital se le añade la posibilidad de leer la poesía en lengua inglesa. La estancia extranjera de Sahagún (reflejada también en su poesía) es, además, un elemento subsidiario que ha contribuido a la comunidad de expe-

riencias generacionales -téngase en cuenta que Claudio Rodríguez y Francisco Brines también ejercen como lectores en Inglaterra (en Nottingham y Oxford, respectivamente)-. En 1961 publica *Como si hubiera muerto un niño*, que el 11 de Junio del año anterior había obtenido el premio "Boscán" de poesía y cuya escritura, concluida en Abril de 1959, coincidió "cronológicamente con la transformación del niño en hombre" (Vilumara, 1973:29).

Después del verano de 1962, de vuelta en España, Sahagún ejerce de Profesor Ayudante Becario durante los cursos 1962-1963 y 1963-1964 en el Instituto Cervantes de Madrid y en el último año aprueba las oposiciones de Profesor Adjunto y las de Catedrático de Lengua y Literatura. Recibido el nombramiento de catedrático, se incorpora en Marzo de 1965 a su destino en Segovia, en el que permanecerá hasta 1971 y donde traba relación personal con el poeta Vicente Gaos, de quien será amigo y colaborador, entonces catedrático de inglés en el Instituto.

El 3 de Agosto de 1963 había contraído matrimonio con María Luisa Marazuela, Catedrática de Filosofía. Ambos, con sus hijos Pablo y Miguel, viven en Barcelona entre 1971 y 1982, exceptuando el curso 1976-1977 en que se trasladan a Las Palmas (Canarias) en comisión de servicios. Durante este año -el del trágico choque de dos aviones en el aeropuerto de Los Rodeos y de plena efervescencia política por todos los rincones del mapa español- canaliza sus inquietudes políticas a través de la izquierda canaria colaborando con "Pueblo Canario Unido" de Fernando Sagasetta y de Carlos Suárez; poéticamente, el transfondo vivencial íntimo del tema canario se refleja en los poemas "Árbol en Gáldar", "Isla del Hierro" y "Vine a oír el tambor de la Gomera". En el plano intelectual y poético, durante su estancia barcelonesa mantiene relaciones diversas con personalidades del ambiente cultural como José Batlló, José Agustín Goytisolo, Barral y Gil de Biedma o con otras del medio universitario como los profesores Blecua (padre e hijos), Francisco Rico, José Carlos Mainer o José María Valverde. La etapa barcelonesa concluye para Sahagún en 1981, tras haber participado en el "Manifiesto de los 2300" (por la igualdad de derechos lingüísticos del castellano respecto al catalán) y en buena medida por la hostilidad generada desde ciertos sectores catalanistas. Sahagún, pidiendo la excedencia de su cargo como Inspector de Bachillerato, al que había accedido por oposición en 1980, se traslada a Madrid para reincorporarse a su Cátedra de Literatura. Desde 1982 ejerce la docencia en varios institutos madrileños y, tras haber vuelto provisionalmente a la Inspección (1982-1987), en la actualidad se halla destinado en el Instituto Cervantes.

No es Sahagún una personalidad, a pesar de su discreción, en absoluto

convencional. Aparte de algunas participaciones de carácter político a lo largo de su vida (su militancia estudiantil en la Agrupación Socialista Universitaria, su temporal vinculación con Movimiento Comunista (MC), el episodio canario, el manifiesto de los 2300 y alguna que otra comparecencia en manifiestos colectivos de intelectuales), Sahagún ha mantenido una postura independiente. Independencia que, junto a su carácter reservado y su repulsa por lo inauténtico y mediocre, ha influido para que, siendo uno de los poetas más notables de su generación, no siempre fuera colocado en el primer plano que le corresponde. Convencido de su vocación poética e ideológica, no deserta a la ligera cuando la poesía social comienza a ser vapuleada indiscriminadamente, ni renuncia a su fidelidad por nombres como Antonio Machado, Blas de Otero, Vallejo o Neruda. Y así, como veremos, en 1973 publica su libro más combativo políticamente, *Estar contigo*, mostrando preocupaciones históricas candentes y reflejando su decepción ante la sociedad española.

Luego se sume en un largo silencio hasta 1979. Si el que atravesó entre 1960 y 1973 pudo deberse, entre varias razones, “a la dificultad de reemplace, hasta donde es posible, de la visión infantil y adolescente por la que habría de continuarla” (Jiménez Martos, 1980:91), el que va desde esa fecha a *Primer y último oficio* podría deberse en alguna medida a su desengaño social y poético y en tanto que la palabra revela su impotencia para transformar la realidad histórica. Pero no, la tenacidad es una cualidad de Sahagún y sus períodos de esterilidad creativa responden, al parecer, a factores complejos no siempre definibles. Y por ello resurge en 1979 con la renovada dimensión “después de muchos años sin publicar ningún nuevo poemario de quien ya había probado, con sólo dos títulos [en referencia exclusiva a PA y CMN], su condición -no tan frecuente- de poeta verdadero, uno de los más auténticos de su generación, y de toda la poesía española de posguerra, al margen de capillas y cenáculos, de ética e ideología claras e inequívocas y, precisamente por eso, sin recibir honores y prebendas” (Miró, 1980). Como todos sus libros, aquél y el que tiene anunciado, *El lugar de los pájaros*, han ido creciendo al compás de su vivir. Pues no es Sahagún, en efecto, un poeta superficial que se dedique a jugar con la poesía -“lo suyo es un “oficio” sosegado, cuyo fruto desea intocable, quizá imperecedero” (Aller, 1980)-, sino un poeta comprometido con su tiempo y con su arte que, sin hacer bandera de su ideología de hombre de izquierdas, se ha mostrado consciente desde sus comienzos literarios de las exigencias de lo artístico y ha hecho de la poesía una tarea callada, digna y auténtica.

2. OBRA Y EVOLUCIÓN POÉTICAS

Carlos Sahagún escribe poemas a raíz de necesidades expresivas vitales que no proceden de una deliberada búsqueda previa. Su quehacer creativo no se deriva de una voluntad de "oficio" más o menos planeada, sino de una vocación profunda que se va plasmando espaciosamente en los textos a partir de requerimientos muy personales. Hasta el presente ha editado los siguientes poemarios fundamentales: *Profecías del agua* (PA) (1958), *Como si hubiera muerto un niño* (CMN) (1961), *Estar contigo* (EC) (1973), *Memorial de la noche* (MN) (1976), *Primer y último oficio* (PUO) (1979) y *Las invisibles redes* (IR) (1989). Entre la publicación del segundo y del tercero transcurren doce años en que los poemas de Sahagún aparecen esporádicamente en revistas. En MN recoge su obra poética escrita entre 1957 y 1975, adelantando en su última parte -"En la noche"- doce composiciones que encontrarían acomodo definitivo en PUO. Sahagún se da a conocer, a los diecisiete años, con *Hombre naciente* (HN) (1955), poemario que, por lo prematuro, desechó en la citada recopilación.

Desde sus premios juveniles, ya citados, su lenta pero constante ejecutoria poética ha estado jalonada de otros altamente prestigiosos: en 1957 el "Adonais" por PA, en 1960 el "Boscán" por CMN, en 1974 el "Juan Ramón Jiménez" por EC y en 1980 el "Premio Nacional de Literatura". *Las invisibles redes* constituye una recopilación antológica de sus poemas amorosos diseminados en la obra anterior a los que se añaden cinco más escritos a partir de 1978 que formarán parte del anunciado *El lugar de los pájaros* (LP)*. Aparte de su obra de creación, ha traducido, entre otros, a Eugenio Montale y a Percy B. Shelley, y ha editado trabajos varios de tema literario (vid. bibliografía).

Una obra breve pero que ha bastado, por su calidad, para colocarlo como

* Citaré a partir de aquí los poemarios de Sahagún con las claves cifradas entre paréntesis. Cuando señale números de páginas se referirán a la edición de MN o de PUO, oportunamente indicados (vid. Bibliografía).

uno de los primeros líricos de su generación. Y ello, en buena medida, gracias a la exigencia artística que la preside. Ya un simple cotejo de variantes -que disculpa para alivio del lector- manifiesta un gran celo por el rigor expresivo y por el acendramiento estético que le aconseja revisar, a la hora de reunir su obra madura en un solo volumen, aquellos poemas o versos cuyas "ingenuidades expresivas" de la primera juventud se habían hecho más evidentes con el tiempo. Revisión que implica rigor y autocritica. No siempre sus variantes, correcciones, supresiones o añadidos obedecen a un intento de depuración expresiva, sino también a un proceso de maduración intelectual y, a veces, de radicalización ideológica; otras veces, a la necesidad de esquivar la censura que todavía coleteaba antes de 1976. Estos últimos aspectos son visibles, sobre todo, en las variantes relativas a EC.

Se puede calificar de unitaria la ejecutoria poética de Sahagún, tanto por la constancia de una serie de obsesiones, vetas temáticas y configuraciones simbólicas que van siendo ampliadas, profundizadas y reinterpretadas a lo largo de la obra, como por su perfil estilístico que, sin dejar de manifestar una visible evolución, se desarrolla dentro de una continuidad esencial orientada por el acendramiento expresivo de un lenguaje que rehuye intencionalmente los recursos ostentosos y las experimentaciones gratuitas. El equilibrio entre continuidad y renovación en su obra es constatable en el propio proceso del sujeto poético que se refleja en los versos y que tanto tiene que ver con el sujeto-hombre que se agazapa tras él. Asimismo, gran parte de "la unidad de la poesía de Carlos Sahagún radica en ser la narración de un proceso biográfico: desde el tiempo mítico de la infancia hasta el compromiso con un muy concreto momento histórico, pasando por el desamparo y la crisis religiosa de la adolescencia" (García Martín, 1986:260), aunque no sólo por ello, ya que los matices y las gradaciones son varias e importantes.

El motivo infantil, el más evidente en el conjunto del tramo de su obra que va desde PA hasta EC, ha contribuido en gran medida a dar esa imagen de cohesión. Pues, en efecto, la proyección poética de la memoria de la niñez constituye un ciclo que va esanchándose entre ambos. A partir de PUO, aunque la constante del tema también se halla latente -a veces patente-, disminuye en cantidad y se subsume en una meditación más amplia sobre el sentido de la existencia toda. Proceso, por lo demás, que venía gestándose desde EC, sobre todo.

Las raíces de la preocupación infantil en Sahagún arrancan del mismo momento biográfico en que sintió cómo la niñez se le escapaba. Testimonio literario excepcional -quizá, en rigor, habría que decir "preliterario"- de esta crisis existencial y personal es el representado por "Réquiem ante el retrato de primera comunión" y por HN. Tales obras, además de contener éste y otros motivos

que serán nucleares de su poesía ya madura, son también ilustrativas de la personalidad lectora y de la intuición poética del joven Sahagún: Rubén Darío, Juan Ramón, Miguel Hernández... son los primeros modelos que le ayudan a dar forma a su propia voz poética, aunque todavía suene mimética en lo superficial. No obstante, "Réquiem ante el retrato de primera comunión", espontáneo y fresco no exento de cierta pericia literaria, es un prenuncio de la veta y del tono elegíacos que serán característicos de gran parte de su obra futura. HN es un libro inicial o iniciático, aún prematuro, que su autor decidió guardar en el baúl de los recuerdos exclusivamente personales. Pero, igualmente, a pesar de su precocidad -o quizá por ella-, observamos en él temas y formas que desde el siguiente poemario se desarrollan perfectamente. Aquí, su preocupación por la infancia perdida todavía se halla ahogada por una retórica "ingenua" que implica, no obstante, una conciencia de las técnicas pero, sobre todo, una voz "naciente" en busca de su plenitud.

PA puede ser considerado el primer libro logrado de Sahagún, en el que intuición literaria y vitalismo son la sustancia medular, "un libro poco menos que insólito, no tanto por la abundancia de sus aciertos, cuanto por la buena ley de sus balbucesos" (Caballero, 1957-8). Intensidad emotiva, sugerente orientación ideológica, altura formal, organización funcional de los poemas dentro del conjunto y capacidad para la utilización de los recursos técnicos hacen de él una construcción poética con entidad propia. Su frescura y espontaneidad siguen siendo, aun hoy, parte de su atractivo. Las distintas partes del libro se organizan en grupos de poemas en torno a centros de gravitación a través de los cuales el poeta se sitúa ante la realidad de su infancia pasada, del amor recién descubierto, de los interrogantes sobre el propio destino. Como ya vio Vilumara, "la progresión dramática es clara y está dosificada con una maestría conveniente" (1973).

PA, además de evocar el paraíso perdido en sentido mítico y en sentido infantil, expresa el acceso del niño a la experiencia en el contexto histórico de posguerra. Dicho de otro modo, el poeta describe, balbuciente o enterizo, su llegada a la realidad como hombre y como español. Los cuatro bloques de poemas que describen el proceso reproducen básicamente la personal visión del paraíso perdido unido a una imagen auroral de la infancia, pronto amenazada. Asimismo, la personal estructuración de un mundo simbólico, reactualizando y asumiendo venerables tradiciones literarias, sirve para expresar una temprana y coherente cosmovisión: la dualidad del tiempo, histórico y personal, en torno a la imaginería del agua, del viaje, de la vida y la muerte. Y todo ello mediante versos que transmiten la emoción a través de numerosos recursos retóricos (más abajo detallados) que, a pesar de su abundancia, permanecen discretos tras la

fluidez y la tersura de una aparente sencillez lograda a fuerza de intuición poética.

El repertorio de temas en su segundo libro amplía e intensifica las preocupaciones generadas en el anterior: la pérdida de la infancia, el descubrimiento amoroso y, entreverado, el destino de la patria. Pero si en PA predomina una recapitulación del pretérito infantil en sentido amplio, en CMN se incardina en una larga elegía a la que el hablante opone el epinicio amoroso. El mismo título, *Como si hubiera muerto un niño*, es harto significativo del contenido y designio del libro. Aquí el poeta retoma el tema de la infancia bajo el signo de su pérdida a la vez que comienza un proceso de retorno metafórico, a veces en compañía de la amada a través de la que el sujeto se ha abierto a una nueva vida. De los dos bloques en que se agrupan los poemas, en el primero predomina el tema de la pasión amorosa juvenil sobre el del rescate de la infancia perdida; en el segundo los términos se invierten.

En cuanto al enfoque, el poeta, aunque sin perder nunca de vista la realidad circundante, propende a la introspección con una elevada revalorización de la subjetividad y de los sentimientos personales: los poemas se justifican a sí mismos, tendiendo “a concentrarse, a desnudarse más, a autoescucharse en lo más hondo” (Rubio, 1980). Desde el punto de vista formal, aparte de la estructuración aludida, los versos son más contenidos y regulares, de aparente sencillez a fuerza de superar hábilmente cualquier retoricismo artificioso. Junto a los endecasílabos blancos, sistemáticamente encabalgados, son frecuentes los enesílabos con rima asonante (“Atardecer en el río”), a los que se añade la experimentación combinatoria de cuartetos con alejandrinos y endecasílabos (“Palabras junto a un lago”). En conclusión, CMN retoma, ciñéndolos a una experiencia vital más concreta y con mayor madurez emocional y psicológica, los temas de PA, a la par que depura la retórica utilizada. No obstante, en estos dos primeros libros la poesía de Sahagún se caracteriza por una esencial unidad temática y estilística.

Tras la publicación de CMN en 1961 habrá que esperar más de diez años para que Sahagún vuelva a editar su siguiente poemario, más voluminoso y, en cierta manera, más ambicioso que los anteriores. En el transcurso, hombre y poeta han experimentado una sedimentación biográfica y literaria que da como resultado poético EC, libro que, editado en un año en que la crisis política y social española se había agudizado (cf. Preston, 1983:110-111) y al margen o a contracorriente de modas literarias, refleja enraizadas preocupaciones ideológicas y una consciente actitud crítica. La objeción de ir contra corriente que se le hizo procedía de que Sahagún presentaba su colección más combativa, desde el

punto de vista histórico, cuando la poesía social ya había sido sentada en el banquillo (cf. Lechner, 1975:73). Pero EC es, sobre todo, un libro de consolidación sentimental e ideológica, de clarificación del oficio de escritor tras años de reflexión y de decantación por un lenguaje poético más directo, menos simbólico que el utilizado anteriormente, aunque siga respondiendo a premisas estilísticas esenciales en Sahagún. Aquí, la motivación infantil-adolescente y la amorosa continúan estando presentes, pero aún más depuradas en un ensayo de serena objetivación y dando mayor cabida a otros temas de carácter histórico y social. Aunque el tratamiento de la niñez es una prolongación de lo reflejado en CMN, a diferencia de éste, donde emociones e imágenes son a veces de significación ambivalente, EC se desprende de las adherencias míticas para dar lugar a una conciencia desnuda del desengaño en relación con la situación patria. Truncada la inocencia de la infancia, aceptada la realidad con rabia (“Noche cerrada”) o con resignación (“Desembarco”, “La palabra”), aparecerá la palabra, la poesía como creación que mira al futuro y como recreación del pasado, o como método de autoanálisis y de descubrimiento, de resurrección entre las propias cenizas. Además de la palabra y del amor, el poeta encontrará el camino de la solidaridad humana como respuesta a sus inquietudes y carencias. Todo ello con el epicentro del motivo infantil, que en este libro representa en cierto modo un final del ciclo.

La apertura temática condiciona que EC sea un libro más complejo, menos unitario que los anteriores. Los temas del amor y de la infancia forman parte de un conjunto más amplio en que el poema de intención directamente política alterna con parábolas de sátira social, y todo ello dentro de una indagación sobre el sentido de la historia y de la vida. Su primer poema, “Dedicatoria”, “profesión de fe en el hombre y en el amor” (Vilumara, 1973), enlaza con CMN, pero con enfoque distinto: puntualiza su anterior exaltación con un tratamiento de alcance existencial. La infancia, ya considerada sin paliativos, es la que sufrió la sordidez de la posguerra y la incipiente quiebra de la fe religiosa. La segunda parte, que da título a todo el libro, recoge la experiencia del amor histórico, de la vida compartida junto a la amada con la que el sujeto asume -no desde la soledad, sino desde la compañía- el reto colectivo y solidario, enfrentándose al enmascaramiento social, y aun existencial, del que se ocupa fundamentalmente la tercera sección. En la parte cuarta se concentran los poemas más acusadamente comprometidos con una vertiente claramente testimonial. No veo en esta fase de la poesía de Sahagún el envaramiento ideológico al que se refiere Prieto de Paula aunque coincido con él en “la mantenida dignidad de un hombre que atraviesa las sombras sin renunciar a nada” (1987:177). En fin, la parte quinta, que continúa en cierta manera la anterior, se ciñe a motivos de la historia reciente del país y se cierra con “Epitafio sin amor”, un epitafio ciertamente premoni-

torio, que quizá no se cumplió en su mensaje de esperanza, pero que es uno de los poemas que mejor encarnan el estado emocional colectivo de la época en que fue escrito. En los poemas de este grupo se cristaliza un tratamiento irónico e incluso satírico sobre personas y situaciones que resulta más novedoso en Sahagún que la veta “neopopularista” que ya había plasmado anteriormente.

Desde el punto de vista estilístico, y como consecuencia del giro temático, el lenguaje de este libro se ha despojado de bastantes imágenes y metáforas, su tono es más directo, más duro, más sobrio, más concreto en los conceptos también, pero sin que en ningún momento Sahagún haya variado su credo en los principios fundamentales en que apoya su visión completa de la realidad y del arte: fidelidad en torno a unos temas esenciales y riguroso tratamiento lingüístico de los mismos. La madurez del narrador se nota también en la madurez de su lenguaje. En EC el verso se ajusta menos a esquemas acentuales predeterminados y, junto a los poemas de extensión y factura diversa, se introduce el poema en prosa donde el pálpito lírico es sofrenado por el enfoque narrativo y el tono deliberadamente ensayístico.

MN, además de constituir una recopilación revisada de PA, CMN y EC, incluye un manojo de poemas inéditos o anticipados en revistas que formarían parte de PUO. Estos poemas, agrupados bajo el título “En la noche”, no contradicen el carácter unitario del volumen. La unidad de la trilogía que forma el cuerpo central de MN jalona un amplio ciclo de la obra de Sahagún que responde a un período decisivo de la historia de la poesía de posguerra, de la historia del país y de la vida del propio autor, protagonista y testigo. El mismo título general, MN, y el de su parte final, EN, connotan la etapa recontada.

Si EC marca un perceptible cambio de tono respecto a los libros que lo antecedían, PUO supone un giro aún más evidente. EC implicaba una radicalización ideológica en el enfoque de los contenidos y una decidida apertura hacia las preocupaciones históricas y colectivas expresadas, en general, en un lenguaje cuidado pero directo. En contraste, PUO -como el anterior perfectamente estructurado- supone un repliegue hacia la intimidad del sujeto, que no cesa en las mismas preocupaciones de fondo, pero que las subjetiviza y proyecta metafísicamente mediante un lenguaje un tanto hermético, según el propio autor ha reconocido, y “una depuración lingüística de los elementos más primariamente emotivos” (cf. *ABC*, 13-12-80, p. 30; *El País*, 19-12-80). Éste quizá sea su gran salto cualitativo, con una vertiente onírica y un destacable sentimiento de derrota. También el significativo tema de la infancia ofrece en PUO un tratamiento diferente. Deja de ocupar un lugar principal para ser un motivo subyacente en las consideraciones generales sobre el sentido del paso del tiempo y del conte-

nido existencial. Pero, con todo, su presencia en poemas como "El visitante", "Invierno y barro", "Final de fábula", de importancia excepcional al respecto, muestran que la obsesión continúa. La memoria, además de la presencia vital de la amada, se convierte en el refugio fundamental que unifica, ordena y da algún sentido a lo vivido. El estricto control expresivo y la medida expositiva forman parte de una intensa reflexión sobre los temas esenciales del tiempo. El tono, entre dolorido y desengañado, es sereno, si bien rayano en el nihilismo. Prieto de Paula llega a percibir, creo que acertadamente, una cosmovisión barroca en contraste con el equilibrio de un lenguaje clásico que la expresa (cf. 1987:177).

La tensión del contenido, con un substrato quevedesco inconfundible, sin incurrir en recargamientos verbales o en complicaciones estilísticas extrañas, tiene un correlato evidente en la tensión formal de algunos períodos sintácticos que incluso llegan a constituir todo el poema. Pero el verso de Sahagún -con un uso casi constante del endecasílabo blanco encabalgado-, aun dentro de esta tensión, sigue fluyendo seguro, armónico, estructurándose frecuentemente, con naturalidad, mediante sintomáticas bimetrías u otras formas retóricas en cuyo manejo este autor siempre se ha mostrado diestro sin caer nunca en la ostentación y, por ello, alcanzando gran eficacia expresiva. Lo que no deja de hallarse íntimamente vinculado con la concepción de la poesía como medio de conocimiento.

PUO abre el ciclo que se prolonga en LP. Consciente de su oficio de poeta y autoexigente con una actividad que para él no es un entretenimiento sino una demanda vital, Sahagún renuncia a fáciles concesiones y a fulgores efímeros. En su palabra, más soterrada y difícil, sigue palpitando un elevado lirismo. Como replicando al artículo "La realidad y el orden" de Jiménez Martos, Prieto de Paula advierte: "no se confunda sobriedad con sequedad, y muchísimo menos con asepsia. Es infrecuente encontrar dolor más lancinante y menos ostentoso: el dolor no de la derrota, sino de la resistencia sorda" (1987:179). Desde el punto de vista del sentido, los poemas de esta etapa se vuelven más opacos, pero de una extrañeza sugerente, con una incitante ambigüedad que contrasta, paradójicamente, con la concisión y la precisión estilísticas.

En LP Sahagún acentúa, si cabe, algunos de los temas y rasgos hallados en PUO, concentrando su indagación existencial en torno a los ejes básicos de la amada, la memoria y la palabra. El substrato de la infancia como tiempo privilegiado y verdadero vuelve rebrotar en versos como los de "Rui señor".

El sentimiento sobre la fungibilidad de la plenitud vital sigue siendo acuciante ("Desencuentro") mientras que la palabra-memoria es la constatación de una ausencia o, por el contrario, la salvación última de lo vivido ("Álamo"). De esta ambivalencia entre la memoria y la desmemoria, el desconsuelo y el refugio

en la palabra, la pérdida de la juventud y la persistencia de la amada, surgen ambiguas y conflictivas sensaciones del sujeto poético sobre el devenir existencial (“Ni aun el tiempo”) que se reflejan en el frecuente tratamiento onírico -que viene de PUO- de poemas enteros o de muchos versos (“Orilla”, “En lo oscuro”, “Ni aun el tiempo”...). Pero es sobre todo el tema “metapoético” el que realmente crece en importancia cualitativa y cuantitativa (“Sílabas”, “Ruiñeñor”, “Víspera”, “Álamo”, “Noche”, “Isla”, “La luz y el canto”, “Única certidumbre”, “El regreso”, “Ahora o nunca”...). Con ellos Sahagún profundiza en la indagación del estatuto ontológico de la poesía.

Desde el punto de vista formal-estilístico, LP prolonga el enfoque hermético y metafísico de PUO. Sin caer en el solipsismo, el sujeto poético bucea en su propia memoria detrás de los signos que la vida ha ido dejando y a través de los que, mediante la palabra, busca un orden y un sentido. También su lenguaje, con recurrencias o variaciones sobre elementos característicos de su personal mundo simbólico, desarrolla líneas presentes en PUO. Quizá, a diferencia de éste, aun manteniendo la misma sobriedad y contención expresivas, los moldes versales amplían las posibilidades del endecasílabo blanco, combinándose con frecuentes heptasílabos y eneasílabos o extendiéndose solemnemente en medidas más amplias (“Sílabas”, “En lo oscuro”, “Álamo”, “El regreso”, etc.) que responden a la necesidad de una reflexión discursiva. Lo que no se contradice con la coexistencia de medidas unitarias (“Ruiñeñor”, en eneasílabos) o con la concentración de poemas breves y de versos cortos (“Noche” o “La luz y el canto”).

En síntesis, si establecemos una frontera entre la poesía del primer ciclo descrito y la representada por PUO y LP, sin perder de vista su identidad subyacente, podemos apreciar que, desde luego, han evolucionado el estilo y el tono -más abstraído o “depurado” lingüísticamente, más hermético y opaco- pero conservando siempre como enfoque central la realidad del entorno físico e histórico proyectado desde la subjetividad, de manera inteligente y profunda. En aquel primer ciclo se puede observar una fase del sujeto poético en que se produce el giro de una actitud individualista (PA) a la dirigida abiertamente al otro colectivo (EC), después de haber mantenido una tensión íntima entre las inquietudes más personales y las incitaciones de la situación histórica común (CMN). Pero Sahagún, como hemos visto, a partir de PUO vuelve a reflejar un acentuado repliegue hacia su propio mundo subjetivo en que la realidad exterior cuenta en tanto forma parte consustancial de su individualidad y cuya proyección simbólica tiene connotaciones de alto valor metafísico en torno a la vivencia del tiempo. Finalmente, completando la equivalencia con otras trayectorias de poetas del 50, la obra de Sahagún, desgranada a lo largo de más de treinta años, acompasándose con un ritmo evolutivo y con un pensamiento poético confluyentes, enriquece las perspectivas cosmovisionarias de quienes fueron y son protagonistas de su generación poética.

3. NOTAS POÉTICAS

Tres son las fases fundamentales que, complementarias entre sí, jalonan las reflexiones de Sahagún sobre la naturaleza y funciones de la poesía. La primera y más importante desde el punto de vista teórico es la representada por "Notas sobre la poesía" en la antología de Ribes (1963) donde defendía el carácter autónomo de la poesía en tanto objeto artístico que depende de sus propios constructos lingüísticos: "Sé que los poemas se justifican por sí mismos o no se justifican de ninguna manera" (1975:119). Con este punto de partida -toda una poética en potencia- y las cuestiones que la acompañaban Sahagún incidía directamente en el debate sobre el realismo literario y contribuía a definir precisamente la tendencia de su promoción generacional; es decir, Sahagún se zambullía de lleno, con su poesía y con sus ideas teóricas, en el proceso de renovación literaria de aquellos años. Y lo hacía presentando un compendio de reflexiones coherente que no adolece de conclusiones generalizadoras ni de la adscripción a una tendencia determinada. En definitiva, sintetizaba unos principios poéticos y existenciales básicos respecto a los que, con leves matizaciones, habría de mostrar gran coherencia al paio de las sucesivas modas literarias. A diferencia de Cabañero y de González, claramente defensores de la función social de la poesía, Sahagún, más en la línea de Rodríguez y de Valente, sin renunciar al valor moral del arte, se decanta por el estatuto artístico y cognoscitivo de la poesía, acotando los terrenos ponderadamente y manifestando lucidez al marcar los límites entre el arte y la vida, sin escamotear las verdaderas exigencias de ambos.

Cuando presente su poética para la antología de Leopoldo de Luis (1965) -segundo momento de los tres a los que me he referido-, urgido por las circunstancias y por el contexto del libro en que aparece su declaración a favor de la poesía social, no hará sino acentuar los postulados con que concluye las anteriores notas. Quizá sus declaraciones en "Poesía social" venían condicionadas ideológicamente e incluso sacaban "a primer plano, como por efecto defensivo, convicciones que sólo marginalmente afectaban a la obra del autor" (Provencio, 1988:194), pero, a mi entender, no constituían una poética de signo muy distinto de la defendida antes. Marcaban, eso sí, una decidida decantación ideológica que parecía una extrapolación de un elemento de su poética y de su poesía -el tema colectivo-, aunque tampoco tan marginal, como opina Provencio. Los poemas que seguían a su declaración -"Cosas inolvidables", "Profecías del agua", "Manantial", "Río" y "Renuncio a morir"- lo contienen como un aspecto integrado en el conjunto de obsesiones del autor. Por todo ello, y aunque el propio Provencio reconozca que "el socialrealismo como tendencia no haya restado eficacia astística al estilo de Sahagún", su apreciación de que las ideas poéticas de éste recorrían en sentido inverso el camino que podría considerarse habitual en los años 60 -lo que en sólo en parte es cierto (recuérdese también los casos de Cabañero, González, Grande...)- resulta parcial al circunscribirse en exclusiva a ese texto y al desplazarlas del lugar que ocupan dentro del conjunto de ideas poéticas y de la trayectoria de Sahagún. En cualquier caso, tampoco tenían carácter de programa alguno. Sin tono polémico parecían limitarse a presentar, de manera un tanto impersonal, un fenómeno socio-literario que aún seguía estando de actualidad.

El siguiente jalón lo marcan las respuestas a Batlló en su antología de 1968. En una de las líneas de sus anteriores planteos, con los que guarda una cohesión orgánica, Sahagún manifiesta una actitud de tipo político al ver como función de la poesía en la hora española de entonces la de servir de ayuda dando testimonio de la realidad colectiva y guiando a los demás en la búsqueda de la verdad histórica (p. 334-5), en su plasmación particular de una estética luckasiana. En los dos lustros siguientes Sahagún se sume en un distante silencio del que apenas sale o, cuando lo hace, para responder que considera "inútil y marginal el conocimiento de los datos previos subyacentes, biográficos o ideológicos" (cf. Hernández, 1978:327). Consideración que enlaza directamente con la convicción que abría las "Notas sobre la poesía" y que indica un repliegue a los iniciales presupuestos de carácter más estético.

Al año siguiente, en el prólogo a *Treinta poemas escritos en invierno* de

Adrián Desiderato, Sahagún redonda en los anteriores conceptos con brevedad pero con enjundia, como veremos. Después, las más importantes declaraciones de carácter poético son las que tienen lugar con ocasión de haber recibido el "Premio Nacional de Literatura" en 1980. En las entrevistas Sahagún no hace sino insistir en puntos de vista conocidos desde las "Notas sobre la poesía", con un carácter abierto, nada dogmático y ceñido a su propia experiencia de lector y de poeta. Por otra parte, dentro de esta misma fase, que se extiende hasta nuestros días, desde la aparición de "La palabra" en EC, los versos o poemas que tienen por objeto la reflexión sobre la poesía misma van a ser cada vez más frecuentes, sobre todo a partir de PUO. La palabra, para quien se ha dedicado durante largos años a ella, ha pasado de ser un medio de expresión de realidades a una realidad en sí, a un objeto más de su exploración poética

3.1. LA NECESIDAD "BIOLÓGICA DE LA POESÍA": EXPERIENCIA Y PROCESO CREATIVOS

Sahagún, como otros compañeros de generación, es un poeta de obra breve y espaciada. Lo cual puede contraer ciertos inconvenientes para la consideración social del escritor pero una ventaja fundamental para la trascendencia de lo poético: su función personal y, en consecuencia, su autenticidad. Sahagún es de escritura lenta porque, aparte de otros factores cotidianos que la obstaculizan (cf. *El País*, 13-12-80, p. 30), para él constituye una experiencia subjetiva necesaria y surgida de imperativos vitales que, por ello, no puede obedecer a un programa predeterminado. De aquí, en parte, aunque pueda resultar aparentemente paradójica, la explicación de la celeridad con que fue escrito PA, de la unidad argumental de CMN, de la evolución que, tras un prolongado silencio, supone EC y, en fin, del nuevo giro de PUO y de LP. Todo ello, su evolución, su ritmo de escritura, y también su constancia, implica no sólo el acomodo de la poesía a las sucesivas exigencias personales y temporales, sino también la necesidad misma de la poesía. Por lo tanto, no es de extrañar que, desde el principio, Sahagún la declarara por partida doble: la de "hacer referencias a mi historia privada" y la de "tomar partido, responsabilizarme" con la Historia (1975:119). En la parte II de las "Notas sobre la poesía" comenzaba aludiendo al estímulo íntimo de sus poemas y a su procedencia autobiográfica, aunque con matizaciones: "Pues si es verdad que la poesía no responde sólo a exigencias puramente auto-

biográficas, también es cierto el hecho de que estas experiencias personales formen el núcleo inevitable que la ha dado origen" (p. 24).

A tres lustros de distancia, en el prólogo a *Desiderato* vuelve a insistir en el equilibrio que debe existir entre la raíz vital de la poesía y su proyección lingüístico-estética: "Sabemos que no existe un arte que nazca exclusivamente de la vida, pero tampoco logramos convencernos de que la experimentación estilística, por sí misma, baste a producir obras duraderas" (1979:7). Además, la confesión del poeta -a la que responde toda la obra de Sahagún (cf. *La voz de Asturias*, 30-5-87)- no es, por su específica manera de expresión, de alcance limitado o estrictamente personal, pues, precisamente, y con ello abordamos otro aspecto capital de la poesía de la experiencia, gracias a su adecuada canalización estética, la vivencia particular se convierte en objeto de indagación tanto del poeta como del lector; a éste -y al poeta en tanto primer lector- ya no importa tanto la experiencia misma que ha dado origen al poema cuanto la experiencia encarnada y explorada en el poema. Lo que condice perfectamente con el designio del biografismo poético de Sahagún de sus primeros libros (extensible a los otros), traspasado no de menudos hechos casuales, de anécdotas infantiles, de pequeños pasmos líricos, sino, por el contrario, catalizador del desasosiego juvenil, del <<sombrío tiempo>> en torno, de la pérdida de la infancia (cf. Martínez Ruiz, 1980:27). Si a todo ello añadimos que, a la vez, la propia experiencia del lenguaje, de la literatura, se convierte en una experiencia de la vida -y viceversa-, obtendremos una visión completa de la hondura que supone en Sahagún la noción de una poesía de la experiencia (cf. 1979:8).

En las "Notas sobre la poesía", Sahagún, con lucidez sobre los factores psicológicos que dieron lugar a sus primeros libros, explicitaba el origen radicalmente personal de su poesía: "una necesidad, diríamos biológica, de expresión. Se trataba de ponernos en relación con el mundo exterior, tras la pérdida de nuestras primeras apoyaturas, y sentirnos esenciales. [...] la poesía ha sido siempre, para mí, un hecho absolutamente necesario" (p. 125). Si hace años se vio que "entre las generaciones jóvenes, el poeta se siente ante todo hombre, y escribir un poema representa para él un acto vital, inseparable de su existencia" (Ciplijauskaitė, 1966:432), hoy en día, Sahagún, uno de aquellos jóvenes, sigue manteniendo esencialmente la misma actitud ante lo poético (cf. *La voz de Asturias*, 30-5-87).

Por otra parte, la necesidad "biológica" de la expresión poética condiciona la conciencia del proceso creativo en Sahagún, para quien el componente emotivo necesario y la intuición previa pero aún sin forma constituyen el germen

del poema, cuyo origen “no reside en un proceso voluntario y plenamente consciente”, sino en algo más espontáneo, automático. Comienza con una especial excitación: “hay una concentración de nuestra mente acompañada, paradójicamente, de cierta dispersión y cierta vaguedad” (1975:121). A la vista de lo que Jose Luis Falcó inquiere: “¿No reivindicaba Sahagún, en cierto modo, el papel del subconsciente en la orquestación del poema, papel años después esgrimido como uno de los estandartes capitales de sus conquistas (o recuperaciones) por los llamados poetas novísimos?” (1981:73). Pero no hay que confundirse. Aunque Sahagún admite y practica en sus versos la asociación inesperada y la utilización de las palabras por sus connotaciones afectivas, su poesía se halla en las antípodas de la escritura automática o de la perspectiva surrealista (aunque la imagen visionaria no se halle ausente). Como ya señalaba González Muela (1974:133), Sahagún no profesa una creencia en el lenguaje automático del surrealismo; por el contrario:

“el trance creador se caracteriza precisamente porque no se pierde de todo el control: algo consciente se encarga de seleccionar los materiales que van apareciendo y de vigilar la totalidad del proceso. Esa conciencia vigilante nos ayuda a buscar la forma de expresión necesaria y única.” (Sahagún, 1975:122)

En cierto sentido, Sahagún manifiesta en este punto un linaje más clásico que romántico. La inspiración surge como una visión momentánea que ilumina las relaciones entre las cosas y que invita a seguirla intuitivamente, pero que a la vez obliga a la reflexión y a la concentración intelectual, al trabajo: “ligada a la conciencia se vuelve cada vez más intelectual” (Ciplijauskaité, 1966:489). En esta pauta, Sahagún matiza que “si el nacimiento del poema es un acto inconsciente e involuntario, para la concreción del mismo tendrá que intervenir, de una manera u otra, la voluntad y la conciencia [...] Esa conciencia vigilante nos ayuda a buscar la forma de expresión necesaria y única” (1975:260). La imagen del poeta ha variado: ya no se halla dotado de una facultad extraordinaria para transmitir una realidad superior e invisible al resto de los mortales -léase al respecto *Defensa de la poesía* de Shelley en traducción del propio Sahagún (cf. 1974:122)- sino, más modestamente, de una disposición especial para indagar las relaciones del mundo mediante el lenguaje, de una disposición que requiere técnica y trabajo, concentración (cf. *ABC*, 13-12-80, p. 30).

En síntesis, Sahagún propone que en el proceso de creación poética inter-

vienen lo espontáneo y automático junto con lo consciente y voluntario. Antes del poema habría un esquema rítmico vacío de palabras y unas visiones emotivas. Este impulso es sintomático de la psicología creativa de algunos poetas: Brines atestigua un proceso similar a propósito de Hierro y Bousoño (cf. Brines, 1984:25 n. 109). Bousoño ya lo había formulado en su estudio sobre la poesía de Aleixandre (cf. Bousoño, 1968:337-381). Y sobre este modo de gestión poética conciben las ideas de Gil de Biedma (cf. 1980:27) y de Valente (cf. Corral, 1989:8). También cercano a Valente, para Sahagún la fuente de inspiración mana de todos los momentos fundamentales de la propia existencia, especialmente de “aquéllos en que nos hemos sentido más en contacto con el mundo, aquellas impresiones que más nos han conmovido” (1975:121-122). Esto es, la poesía arranca de las experiencias que más importan para entender, si no su sentido, sí, al menos, su sentimiento, para alcanzar una mayor conciencia de la vida en relación con una fenomenología cognoscitiva estrechamente vinculada con el acto y el proceso creadores.

3.2. CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN

En las “Notas sobre la poesía” Sahagún parte del concepto sartriano de la lectura como “correlato dialéctico” de la escritura, matizando con ello la supuesta independencia de la obra artística al observar las relaciones que establece con ella tanto el autor como el lector. Tales relaciones, paradójicamente, ponen en entredicho la posibilidad de la comunicación entre autor y lector: “el contacto directo de espíritu a espíritu” que es llevado a cabo “en condiciones precarias”, según él, por dos obstáculos importantes para que se produzca de manera satisfactoria: las diferentes personalidades del autor y del lector y las mismas contradicciones del instrumento expresivo, del lenguaje. Opta así por una noción de comunicación extralingüística ya que “la comunicación de nuestros estados instintivos y emocionales no puede realizarse por medio del lenguaje, sino con la vida misma, con nuestra conducta” (idea que, subyacentemente, se enlaza con la distinción entre conducta y lenguaje que establece al hablar más abajo sobre el tema del compromiso). Si de una parte parece estar aludiendo a un tipo de comunicación directa, de persona a persona, de otra no acaba de explicar qué entiende por “verdadera comunicación”. En ambos casos parece otorgar un sentido “bruto” al término comunicación, al margen de la especificidad poética, que vuelve a retomar al final del párrafo para señalar: “lo que en el poema pase del

autor al lector será sólo una apariencia, una cadena de palabras con posibilidades de sugerir en este último situaciones similares -nunca idénticas- a las del creador”.

A partir de ahí, sus postulados, de gran interés, sí que entran de lleno en la estricta reflexión sobre la naturaleza de la comunicación lingüístico-poética. Obviando un principio básico de la “comunicación idiomática” definida por Alonso -lo que hay de común entre el significado inicial (el del hablante) y el final (el del oyente o lector) (cf. 1976:602)- Sahagún, ante la difícil posibilidad de una comunicación perfecta, la desestima en general, señalando, además, que la particular utilización de la lengua en la poesía añade nuevos obstáculos incluso a una “comunicación normal”. En consecuencia, para él prevalece la “expresión” sobre la “comunicación”, entendiendo la primera como un acto de autoafirmación, de análisis de los propios sentimientos y de búsqueda de la propia identidad, “sin ocuparse con exceso de las reacciones de los auditores eventuales”. Junto a ello, cree que precisamente la función estética del lenguaje poético lo hace “incapaz de captar plenamente la realidad”. Obviando la incapacidad del lenguaje “común” para lo mismo, esas opiniones resultan en el fondo conflictivas con su creencia sobre la función cognoscitiva de la poesía pues descuidan el principio de que tanto el lenguaje convencional como el poético son dos modos diferentes de presentar o de representar la realidad y, por lo tanto, de captar su significado, de interpretarla. Con todo, a la vez que detalla cómo las dificultades de la comunicación vienen de las contradicciones entre una utilización pública, social, del lenguaje, y su uso poético, de carácter no utilitario, sino estético, apunta hacia la validez de la manipulación poética del lenguaje como medio especial de acercarse a un conocimiento también especial. Tras colocarse en una posición intermedia respecto al tema de la comunicación -“la labor del poeta se halla a medio camino entre la expresión y la comunicación”- la supedita, en fin, a la función cognoscitiva dirigida, en principio, a la indagación de sí mismo, pero también hacia otra percepción de la realidad convertida en “una experiencia sensoria” (Persin, 1986:11); Sahagún: “Lo verdaderamente importante, para el poeta, es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas” (1975:120). Al final del apartado “Creación” insiste en este carácter subjetivo del conocimiento:

“En todos los casos, el fin que se persigue es encontrar un orden, agrupar nuestras experiencias de forma que el conjunto creado sea un objeto

pleno e independiente, pero en el cual nos reconozcamos en nuestra integridad. Un fin que sólo se nos descubre cuando el proceso creador se ha completado.”

La conformación misma del poema, el acto de su expresión se constituye virtualmente en un acto de conocimiento. El acto poético, pues, representa un enriquecimiento incesante en el sentido heideggeriano de que la poesía es un fenómeno del devenir más que del ser, un continuo trascenderse, un realizarse hacia la verdad (cf. Ciplijauskaitė, 1966:497). Además, para Sahagún, como para Valente, la poesía trata de dar un orden a la experiencia, convirtiéndola así en un método de interpretación interior, de regulación sentimental, pero también exterior: no solamente el conocimiento implica orden, sino que éste constituye un modo de dar sentido a la realidad, de interpretarla y de justificarla. Los elementos estéticos y emocionales en vez de ser rémoras para el conocimiento y, en cierto sentido para la comunicación, van a revelar, finalmente, su dimensión superior frente al lenguaje estándar, pues el lenguaje poético tiene a su favor el aunar sentimiento y pensamiento, como quería Dilthey. Es útil recordar en este contexto que la poesía, en su búsqueda del conocimiento, se acerca a la filosofía, no por la vía lógica y racional de ésta, sino a través de la intuición y del misterio (cf. Ciplijauskaitė, 1966:393 y 490).

Además, Sahagún insiste en la separación del “significado social” (denotativo) de las palabras del valor subjetivo que tienen para el poeta, con un “amplio poder evocador [...] un número de referencias secundarias o situaciones emocionales latentes que se nos imponen como una barrera entre nosotros y el mundo de los objetos”. De una parte, esto no tiene por qué suponer un obstáculo para la comunicación (a no ser que nos refiramos a la más convencional) ya que, como señala García Martín, “las connotaciones son subjetivas en el sentido de que no son objetivas (esto es, en el sentido de que proporcionan información más sobre el emisor que sobre referentes externos), pero sin que ello niegue el que sean intersubjetivas (i.e., compartidas por los hablantes)” (1986:97). De otra parte, ¿no son precisamente esos valores connotativos del lenguaje poético los que posibilitan una visión diferente de la realidad, el modo de revelar novedosos aspectos de la misma y de los que el lenguaje común, “objetivo”, no puede dar cuenta? Recordando a Shelley, traducido por Sahagún, la poesía “hace que los objetos familiares aparezcan como si no lo fueran; da nueva vida a todo lo que representa” (1974:11); es decir, tiene un efecto “desautomatizador” en la visión de la realidad, desvelando nuevas relaciones entre las cosas

y los hombres, abriendo “nuevos sectores de la realidad” (cf. Valente, 1971:22).

Por tales caminos apreciamos mejor las insinuaciones de Sahagún en dichas “Notas”. Al decir que “las palabras, para el poeta, son también signos”, con ese matizado “también”, parece referirse a que contienen elementos significativos que van más allá de sus acepciones convencionales: aquí radica precisamente la posibilidad de la palabra poética para establecer nuevas relaciones a partir de conceder importancia a los significados subyacentes, latentes o afectivos. Curiosamente, Sahagún tiende a la consideración implícita de las palabras, más que como signos, como “cosas” en el sentido atribuido por Sartre: “la cosa presentada no es un objeto de validez universal, sino un conjunto de múltiples sugerencias emotivas” (Sartre, 1976:49). A continuación, adoptando una perspectiva que en cierta manera contrasta con parte de las vacilaciones anteriores, llega a una afirmación que, en realidad, corrobora la excepcional posibilidad del conocimiento poético y, paralelamente, de la comunicación: “En esta ambigüedad, en esta falta de firmeza de las palabras, reside la grandeza de la poesía, y también su fracaso”. Deductivamente, a la vista de su planteo general, el fracaso de la poesía se debería al estrecho corredor que deja la palabra para el encuentro efectivo, total, entre el autor y el lector. Pero, cuando se produce verdaderamente, cuando hay una ‘fusión de espíritu a espíritu’, entonces puede alcanzar toda su potencialidad. Por el contrario, como el mismo Sahagún objeta, del aferramiento al significado social, unilateral y genérico procede la insensibilidad o incompreensión que muchos lectores pueden mostrar hacia el poema, pudiéndoles parecer “banal o, en el mejor de los casos, oscuro”. Sabido es que la dificultad de comprensión por parte del destinatario se deriva de que poetizar supone un proceso de desviación y de reducción. Pero llegados a este punto, Sahagún invierte los términos y la “ambigüedad” del lenguaje con función estética constituye una ventaja sobre la supuesta “claridad” del lenguaje público, reducida a “la mezquindad significativa de las palabras”. En fin, coincidiendo en parte con la crítica de la conciencia y de la estilística damasiana, acaba exponiendo la posibilidad más completa de la comunicación entre lector y autor: “para que un poema se comunique habrá de reproducir en el lector una reacción psíquica instantánea lo más similar posible a la del autor”.

En todo este texto, Sahagún, lúcido y penetrante en opiniones o intuiciones -no exentas de matices contradictorios- que son más las de un poeta con experiencia creativa que las de un teórico, descuida, sin embargo, el hecho de que la comunicación, aun por mediación del texto, no se establece de persona a persona, sino de persona a texto. Sostiene aquél que el poeta se siente satisfe-

cho con alcanzar en él la expresión, y, secundariamente, la comunicación. En ambos casos, la frontera y el destino es el poema. Además, en la comunicación imaginaria que en realidad se produce, la que surge a partir de la representación del poema -juego de ficciones en busca de verdades-, no hay por qué suponer que la dirección siga necesariamente el sentido que va del autor al lector: de la misma manera que a través del texto el primero, antes que nadie, se expresa, se comunica consigo mismo, la propia condición textual del poema posibilita, al margen de su autor, que éste, a su vez, reviva su propia comunicación, consigo mismo o la que cree alcanzar con el primero.

3.3. UNA POESÍA ÉTICA: DEL COMPROMISO A LA SALVACIÓN POR LA PALABRA

Además de la vertiente introspectiva, la reflexión poemática lleva de manera natural, desde la perspectiva de Sahagún, a la exploración de la realidad colectiva: el poeta, en tanto individuo, no se halla aislado sino inmerso en un mundo común con el que mantiene continuas interferencias: el conocimiento de uno implica al del otro, y viceversa. En las contestaciones a Batlló la simbiosis de ambas facetas es patente:

“Estoy conforme con mi obra publicada, en cuanto responde a una situación individual que creo puede resultar transferible a otras conciencias, convocándolas a acompañarme en ese proceso de desvelamiento de la realidad colectiva que, como queda dicho, me parece fundamental hoy. Si existe evolución, ésta viene marcada por una mayor madurez intelectual y una visión más clara de los problemas que plantea la interrelación del tiempo histórico y el tiempo personal.” (cf. Batlló, 1977:335)

Con este planteo, Sahagún vinculaba la cuestión cognoscitiva individual con la dimensión ética de la participación consciente en la realidad colectiva, del conocimiento que ayuda a adquirir una conciencia crítica y solidaria ante la misma. García de la Concha y Sánchez Zamarreño, refiriéndose en general a todo del grupo del 50, registraban la interrelación de los tres elementos básicos de su poética que, en el caso particular de Sahagún, se hallan articulados paradigmáticamente: “esa referencia a la realidad investigada acumula la garantía de un propósito de comunicación que, más allá de la transparencia del texto, se

sitúa en la voluntad de configurar una base de encuentro para concienciarse de un destino común" (1987:85).

No sólo por responder al contexto social y filosófico de una época las ideas poéticas de Sahagún implican un talante ético, sino también por ofrecer una respuesta moral al mundo: en la identificación solidaria con el otro, en la conciencia reflejada ante el gran dilema del tiempo -del amor y de la muerte- y en la búsqueda de algún tipo de trascendencia. A ello hay que añadir la proyección de la poesía como forma de salvación personal -secularización poética de un impulso trascendente-, si bien este tema, poco citado teóricamente por Sahagún, es sobre todo motivo de reflexión metapoética a partir de PUO.

De nuevo en "Notas sobre la poesía", habiendo dejado muy clara su postura sobre las exigencias y carácter de lo estético, Sahagún se interroga, en consecuencia, no ya sobre la legitimidad, sino sobre la posibilidad de reclamar un compromiso al poeta: puesto que la comunicación es tan precaria y el poeta responde a estímulos creativos no del todo controlables, el compromiso constituiría un apriorismo ideológico y la difusión de un mensaje que se contradicen con la propia naturaleza de lo poético. Profundizando en la cuestión aborda el problema de la "verdad poética", en el sentido de que "un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de ser auténtico, va unido a una expresión única e insustituible" (1975:123). Falle el sentimiento o falle la expresión "la poesía queda invalidada". Rehuye así tanto el contenidismo como el formalismo que, por sí solos, son incapaces de otorgar verdadera carta de naturaleza literaria. Téngase en cuenta la coyuntura literaria en que Sahagún defendía este tipo de ideas que, dicho sea de paso, en lo esencial siguen siendo de constante actualidad: el poema está abocado al fracaso, sea sobre el tema que sea, por la impericia formal o, teniéndola hasta el virtuosismo -manierismo-, por la falsedad con que puede estar gestado; no hay entonces autenticidad poética -la que parece indentificar Sahagún con la "verdad poética"- y el poema estará condenado de antemano (sentimiento impostado) o en su resultado final (falta de logros estéticos y éticos). Frente a ello, Sahagún no niega la validez del tema social, sino que, inteligentemente, lo coloca en el lugar que le corresponde: en el mismo que el de cualquier otro tema poético tradicional siempre que sea sentido con autenticidad y que se encarne en una hechura artística convincente. Por lo demás, el tema en sí no es poético ni antipoético. Ya Blas de Otero, con palabras que han de resonar en las declaraciones sahanianas, advirtiendo del peligro de que la poesía social se convirtiera en un tópico, reclamaba para ella que fuera sentida "con la misma sinceridad y la misma fuerza que los temas tradicio-

nales" (cf. Ribes, 1952:180). En el mismo sentido se pronuncian José Olivio Jiménez (cf. 1972:41) o Ángel González, para quien, en la pauta de Sahagún, "el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee" (cf. Ribes, 1975:59).

Paralelamente, Sahagún dejaba claro que el verdadero compromiso del poeta es el que comienza consigo mismo: "no creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad" (1975:123). Con madurez, pese a su juventud, mostraba una clara conciencia sobre el limitado alcance social del ejercicio poético y, a la vez, la separación entre conducta poética y conducta cívica: "A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo. En poesía, lo esencial no es lo que se dice, sino cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro, sino nuestros actos." (1975:124) En el meollo se encierra no sólo un manifiesto poético sino una ética, un actitud sin engaños ante la existencia. Comprometido con la poesía y comprometido con la realidad social, era ya entonces consciente de que ambos tipos de compromiso tienen, cada uno, su propio contenido y realización. Si de manera natural tienden a coimplicarse porque así lo siente el poeta deberá ser sin perjuicio de la calidad artística.

Además, ya en la segunda parte de las mismas notas, deja entrever cómo, aun sin que el poeta se lo proponga del todo conscientemente, la respuesta sincera en el texto a necesidades expresivas íntimas puede ser susceptible de simbolizar problemas de índole común: "el hecho de habernos manifestado como hombres tristemente abandonados, huérfanos de nosotros mismos, constituye de por sí una denuncia social, y como tal, posee un valor de testimonio" (1975:125). Encareciendo, no obstante, la prioridad de su responsabilidad como hombre antes que como poeta, y sobre el drama colectivo antes que sobre la personal salvación a través de la poesía ("ahora me importa más, mucho más, la miseria y la pobreza en que viven millones de seres ante los que soy también responsable"), no dejaba de vincular subyacentemente ambas facetas: "Como estos hombres, el poeta <<no tiene nada que perder sino sus cadenas>>. Sabe que existe, frente a la noche y la desesperanza, un mundo que ganar" (1975:126).

En consecuencia, dentro de su propio proceso de radicalización ideológica y teniendo muy en cuenta el sesgo de esas palabras finales, la declaración incluida en la antología de Leopoldo de Luis (1965) no será, como opina Provencio (cf. 1988:194), una poética de signo muy distinto sino el desarrollo, éste sí condicionado por el marco de la antología, de ideas ya implícitas en

Poesía última. Desde esta perspectiva integradora hay que entender, a mi modo de ver, su poética, fiel a unos principios esenciales. Si en ya 1963 defendía la justificación interna de los poemas sin que ello supusiera el sacrificio de la necesidad de hacer referencias a la historia privada y de tomar partido ante la Historia Grande, a los veinte años después volverá a sostener que la originalidad estriba “en el tratamiento lingüístico que el poeta haya sabido dar a esos temas” (ABC, 13-12-80, p. 30). Convicción que no se resiente, a mi modo de ver, ni aun cuando en 1965 hizo en la antología de Leopoldo de Luis su defensa de la poesía social.

Sahagún, tras reflexionar en general sobre lo “social” en la poesía, concreta los dos tipos diferentes de “poesía social” desde una perspectiva histórica: la de base metafísico-religiosa y, “en un sentido plenamente actual” y estricto, la “que pone al descubierto la corrupción y los defectos de base de la organización burguesa”. En ambos casos, aunque la crítica de la primera se ejerce, en contraste con la segunda, desde dentro de mismo sistema, su cosmovisión debe ser “auténticamente obrera”. Si estas palabras respondían a su proceso de concienciación ideológica, dichas en el contexto del debate sobre la poesía social desvelaban indirectamente una crítica contra quienes participaban de una perspectiva paternalista o de cierta impostura social que, en definitiva, atentaría contra la “verdad poética”. No obstante, dejándose llevar por cierta euforia vindicativa, al propugnar el abandono de “muchas experiencias íntimas [...] por inesenciales desde el punto de vista del combate social”, no sólo simplificaba la dimensión poética, atribuyéndole una función histórica para la que no parece el instrumento más adecuado, sino que contradecía en parte otras declaraciones suyas y el designio de su propia poesía. Pero la paradójica conclusión final acaba por reflejar, no tanto la contradicción -que la hay-, sino el origen emocional subjetivo, radicalmente personal, del poema; la que aparece como una objeción acaba revelándose como signo de la autenticidad poética: “No es extraño, pues, que aun en los poetas más radicalmente comprometidos encontremos zonas oscuras: la aparición de estas últimas puede darnos, en todo caso, la medida de su autenticidad” (1982:428). Se podría matizar que el espíritu revolucionario y la proyección de esas “zonas oscuras” en el poema no tienen por qué ser necesariamente incompatibles: recuérdese a Vallejo o a Neruda, o el propio quehacer poético de Sahagún y sus manifestaciones posteriores.

En las contestaciones a Batlló en su antología, tres años después, Sahagún, reelaborando o desarrollando ideas anteriores y situándose a medio camino, expresa el aunamiento del compromiso con el conocimiento ya que la

poesía ha de ser también “búsqueda de la verdad histórica”, dando testimonio para ello de la realidad colectiva “en todos sus aspectos” y de la individualidad (cuando posea capacidad suficiente para guiar a los demás en esa búsqueda). En este “proceso de desvelamiento de la realidad colectiva” a la poesía, cuando es poesía auténtica, le cumple el papel de actuar de “despertadora de conciencias” como querían Bollnow y Unamuno. El enfoque sahaduniano no puede ser, lógicamente, desvinculado de las circunstancias históricas y sociales que en parte lo condicionaban, como condicionaban los poemas de EC.

Al cabo de los años, alejado definitivamente de “vagas promesas de mayoritismo”, reinvolucra los aspectos comunicativo, cognoscitivo e incluso ético de la poesía al apelar a la libertad del autor y también a la libertad del lector, quienes, a través del texto, acceden a un encuentro común, a un conocimiento que es a la vez comunicación, participación “en una propuesta vital única” (Sahagún, 1979:7). Llegamos con éste a uno de sus últimos textos significativos en que podemos pergeñar ideas claves de su poética que se sintetizan en la entrega por el poeta de su “proyecto personal de una respuesta ante el mundo”. Aquí el binomio entre la posibilidad de comunicación y el objetivo cognoscitivo del poema se plantea de manera más rica e integradora: conocimiento y comunicación son las dos caras del mismo fenómeno materializado en el texto.

En entrevistas más recientes -(cf. *El País* (1981), *Revista de Bachillerato* (1981) y Navarro (1989)- Sahagún insiste en los asuntos medulares de su poética con una perspectiva que, prudentemente defendida, no contradice ninguna de sus ideas anteriores. Básicamente, en dichas entrevistas, asumiendo el compromiso político de su obra, defiende el que “todo autor establece con la propia escritura”, es decir, con “el nivel de exigencia estilística que todo quehacer artístico comporta”, y, volviendo sobre un enfoque presente desde las “Notas sobre la poesía” (1963) hasta el prólogo a *Desiderato*, subraya, como garantía y fuente de la originalidad poética, “el nivel de concentración o dispersión lingüísticas que el autor haya logrado alcanzar”, el grado de renovación del lenguaje poético (cf. 1981:69). En fin, toda la experiencia (emociones, ideas, compromiso, etc.) sólo tiene posibilidad de convertirse en materia poemática, estética, mediante una “conciencia artística” que vigila el proceso creador y la adecua lingüísticamente. Lo que es susceptible de provocar el conocimiento al sentir esa experiencia “desde una perspectiva nueva que antes no sospechábamos”. En el prólogo a *Desiderato*, en lo que tiene de apreciaciones de alcance general, Sahagún proporciona una síntesis de su concepción de lo poético en que concurren experiencia vital, experiencia literaria y estilo a través de las que entregar una propuesta moral, una visión de la realidad:

“Sabemos que no existe un arte que nazca exclusivamente de la vida, pero tampoco logramos convencernos de que la experimentación estilística, por sí misma, baste a reproducir obras duraderas. Aun sospechando que el poema como resultado es un objeto único, que vive sólo en el lenguaje y por medio de él, intuimos también que una configuración verbal válida y perdurable sólo se alcanza cuando el poeta transforma el viejo idioma de la tribu desde dentro, desde la premura de la vida”.

La seguridad con que comenzaban las “Notas sobre la poesía” aquí ha sido reemplazada por una prudente “sospecha”; no obstante, la experiencia vital, en todo caso siempre necesaria para un objeto poético de verdadero interés, debe encarnarse en una configuración verbal convincente, renovadora del lenguaje y de la tradición literaria. Cuando un autor es capaz de trascender su experiencia a través del lenguaje logra que dicha experiencia particular se convierta en experiencia común -de conocimiento y reconocimiento y, simultáneamente, de comunicación- y que el objeto poético se constituya en una visión del mundo, es decir, en una respuesta moral ante el mismo: “Pero lo maravilloso de esta propuesta del autor solitario es que, por realizarse a través del lenguaje, lo que en principio reoncíamos los lectores como diferencial y único acaba transformándose en algo compartido y transferible” (1979:7). Palabras que vuelven a confirmar la consustancial vinculación entre proyección estética y proyección ética que, unidas, suponen un tratamiento de la condición humana dentro de una órbita moral amplia (cf. *Encuentros*:43).

Por completar la visión de las funciones que para Sahagún tiene la poesía hay que aludir brevemente en este lugar a otras virtualidades que, en la poética implícita de este autor, le son otorgadas de una u otra manera a la palabra y que giran en torno a su capacidad para canalizar una forma de salvación, de dar perdurabilidad al tiempo vivido y a la memoria, y de oponer una resistencia frente al olvido de la muerte. Salvación que, simplificando bastante, se vincula de nuevo al tema del conocimiento que el poema propicia, no tanto porque explique el misterio de la existencia sino porque lo hace más perceptible, además de que pueda interpretar la realidad y verla desde otros ángulos que, al no ser convencionales, penetran por debajo de las apariencias. Declara Sahagún:

“pienso que la poesía es salvación, y me refiero a la poesía como salvación por la palabra, es decir, la poesía como acto concreto de creación por el que conocemos la realidad desde otra perspectiva; y eso nos ayuda a

salvarnos de la realidad inmediata. Se trata de una salvación de la realidad, que se produce siempre a través del lenguaje" (*Encuentros*:100).

Siempre coherente, Sahagún, sin renunciar por ello a ciertas raíces marxista y existencialista de su compromiso literario, irá poniendo cada vez más énfasis en el tema de la salvación humana y, sobre todo, de la propia salvación a través de la palabra poética. Ejercicio que, a través de la memoria y de la reflexión metapoética, se acentúa a partir de PUO y que tendrá, como veremos, reflejos ambivalentes y tensiones que, en definitiva, responden a una deseo de trascendencia que, no pudiéndose buscar en el pilar religioso, se canaliza a través de la pasión por la palabra poética -palabra de origen 'sagrado'-, en cierta manera una "secularización" de la espiritualidad religiosa (cf. Aranguren, 1977:67). Aunque el resultado del acto creador sea incompleto, pues, si lo logra, "es la fijación de un instante solo en la empresa de toda la vida [...] sólo es la emoción del momento", ofrece una vía de trascender la realidad vivida, posibilita la comunicación con lo más íntimo del ser y proporciona conocimiento; todo ello con la presencia del elemento afectivo (cf. Ciplijauskaitė, 1966:478-494).

4. HERENCIAS POÉTICAS: INFLUENCIAS Y CONFLUENCIAS

Cuando comienza a escribir Sahagún no conoce lenguas extranjeras, hallándose bajo el influjo de la tradición de la poesía española clásica. Pero no tardando entra en contacto con otras literaturas: en su estancia estudiantil en la Universidad de Perugia descubre a Pavese, Pasolini, Pratolini y, sobre todo, a Montale, influjo clave para entender la evolución de la poesía de Sahagún a partir de finales de los sesenta. Por otro lado, los dos cursos en Exeter le propiciarían una profundización en la lectura y en el conocimiento de poetas como Eliot, Browning, Byron o Shelley, de cuya *Defensa de la poesía* editará la primera traducción española en 1974. Tampoco hay que olvidar la incidencia de poetas alemanes como Hölderlin y Rilke quienes alentarían un tono en el tratamiento de la contradictoria sentimentalidad adolescente y de una memoria infantil trascendida, respectivamente, perceptible sobre todo en PA y CMN.

Substrato hondo en la formación literaria de Sahagún es el relativo a la tradición clásica española, al romanticismo becqueriano y al modernismo. Aparte de algunas alusiones o imágenes concretas, signos superficiales de raíces más profundas, la estirpe clásica aflora en su veta quevedesca por la que "gusta de los contrarios, como el conceptismo barroco, pero siempre dentro de una línea expresiva sin sobresaltos" (Domínguez, 1976) y en su regusto a partir de

PUO por los temas del desmoronamiento y por la tensión poemática basada en una trabada hipotaxis y en las antítesis conceptuales, reflejadas, asimismo, en el plano sintáctico.

El venero de Bécquer aún llega a PUO (cf. Rubio, 1980). A través de Salinas, de Cernuda o directamente, no sólo es la dimensión trascendente o existencial del amor la que entronca a Sahagún con un linaje becqueriano, sino también la musicalidad del verso y la armonía sintáctica (en absoluto en contradicción con el influjo barroco recién citado). Ecos concretos de esta presencia, quizá debidos a un culturalismo voluntario, los hallamos ejemplos como: “[...] <<Tú serás la flor, / la golondrina que va y viene.>> ¡Cómo / voló tu corazón en torno mío!” (“Un niño miraba el mar”); “Eras de las que no perdonan -¡tanto / corazón para nada!- [...]” (“Por un momento pienso en ti”); “vendrá el sol, irá el pájaro a la rama... / Pero no ha de cantar como solía” (“Tiempo de amar”, 1).

En relación con la prosapia modernista hay que aludir brevemente a Rubén Darío, cuyo posible influjo en Sahagún tiene, a mi modo de ver, un triple estrato. El primero, el más evidente y anecdótico, el que, tras el poderoso timbre hernandiano, afloraba candorosamente en los versos de “Cercana muerte” (HN): “No es tesoro ser joven, no es tesoro, / cuando se está emplazado y nos acecha / la muerte entre las sombras, y un sonoro / cascabel nos anuncia que es la fecha”; el segundo, el referido a su propensión al verso alejandrino -ya practicado en algunos sonetos de HN- y al eneasílabo (que también se ha de emparentar con su lectura de Gerardo Diego y José Hierro); finalmente, el más profundo tendría que ver con ese Darío íntimo y próximo que aparece en la poesía española de posguerra, según vio Valente a propósito de Juan Panero y de su hermano Leopoldo, cuya elegía “Adolescente en sombra”, con sus “eneasílabos de acentuación múltiple de [...] corte marcadamente rubeniano” (cf. Valente, 1971:84-85) bien podría ser puesta en relación con otros poemas de Sahagún (“Entonces” y “Fotografía de niño” -CMN-, “Canción” -EC-).

4.1. ANTONIO MACHADO

La crítica ha observado unánimemente, pero de forma vaga, la cercanía de la poesía de Sahagún a la Machado. Y ello, sobre todo, en lo que se refiere a los contenidos subyacentes y al tono con que son reflejados: la honda meditación existencial, la preocupación humana y social, la nobleza y justicia de sus temas, la identidad de un mismo talante ético, etc. y el substrato de la prosapia

de su mensaje únicamente verificable en el plano expresivo por su general dicción tersa y sobria (cf. López Anglada, 1965:212; Martínez Ruiz, 1971:226; González Sáinz, 1977; Rubio, 1980; Jiménez, 1983:190). Delimitando más, hay que consignar la llamativa correspondencia que existe en muchos casos entre las obras de ambos poetas: en temas fundamentales; en actitud y en formas poéticas: la tendencia a la contemplación lírica, a querer encerrar la emoción resultante de las tensiones y al cultivo de un arte antirretórico, de palabra sencilla, aunque los artificios se hallen detrás, pero lo suficientemente escondidos como para no desviar la fluencia natural del verso, la voluntaria contención de la forma.

Una referencia especial merece el tema de la memoria, a la vez materia y estrategia poética, el *arte de la memoria*, que, en Sahagún, como en otros compañeros generacionales, ofrece una clara procedencia machadiana. En este sentido, la "materia de infinita plasticidad" que es el pasado revivido en la conciencia forma parte de un "ejercicio de emotivas y caviladoras reviviscencias" en su obra a partir del que se podría razonar, coincidiendo con Navarro, el influjo de Machado en Sahagún; es decir, en cuanto a premisas radicales de arte poética (cf. Navarro, 1989:157). Pero no sólo ahí. En lo concerniente a formas de significación metafórica, la reutilización de imágenes básicas para la canalización de obsesiones y temas constantes es habitual en la poesía de Sahagún, reflejando también en ello un claro paralelismo con el maestro (cf. Siebenmann, 1973:147). Concretando de manera más empírica la presencia de Machado en la poesía de Sahagún, he de comenzar por recordar su particular homenaje al maestro en "Antonio Machado en Segovia", tributo poético de una extendida 'devoción' o 'moda' machadianas (cf. Jiménez, 1983:212-3) que tiene el mérito de alejarse de los homenajes coyunturales: si, de una parte, "Antonio Machado en Segovia" es síntoma del orden de prelación literarias de Sahagún, de otra parte, manifiesta una actitud claramente beligerante contra la manipulación de su imagen y el falseamiento de su palabra por parte de quienes, adscribiéndose al régimen que lo condenó a morir en el exilio, luego 'recitarían' a Machado (recuérdese el poema de Gloria Fuertes).

Otro modo confirmador de precisar la ascendencia de Machado "es aquél que se produce cuando el poeta, al enhebrar sus intrasferibles intuiciones en palabras, acude a las de Machado para valerse de ellas como lemas o epígrafes de sus composiciones propias o aun para incrustarlas dentro de las mismas" (Jiménez, 1983:122). Al respecto, Sahagún refleja un doble linaje ya que esa recurrencia había sido utilizada por Blas de Otero, de quien Sahagún también se

nutre líricamente. Así, por ejemplo, en PA, el muy significativo “Llegada al mar” constituye en cierto modo una amplia glosa y personal reinterpretación del verso de maestro “Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera” (XIII de *Soledades. Galerías. Y otros poemas*) por el que va encabezado. Como veremos en su momento, la sección II de EC, dedicada a las composiciones de tema amoroso, no sólo viene precedida por una de las últimas canciones a Guiomar - “¡Sólo tu figura, / como una centella blanca, / en mi noche oscura! (CLXXIV)”- sino que también el elemento lumínico aquí insinuado constituye un motivo central de la proyección lírico-amorosa sahaduniana.

Además de la metafóricación de la amada como “relámpago en la noche” (“Y es de día”, “Aquí no vale recordar. Se va”), hallamos otras imágenes, como la medular de la parábola machadiana “Era un niño que soñaba” (CXXXVII) que parece haber arraigado duraderamente en Sahagún (“Llegada al mar”). La parábola continuaba jugando con el tema de la ambigüedad de la vida -“Pero el niño se hizo mozo / y el mozo tuvo un amor, / y a su amada le decía: / ¿Tú eres de verdad o no?”-. Sahagún, en “Tiempo de amar” recalará en idéntico motivo, aunque de forma aún más lapidaria: “tú, mi esperanza cuando no hay consuelo, / mi nuevo engaño hecho carne”. Con otros tantos versos de “Una España joven” (*Campos de Castilla*, CXLIV) establecen los de Sahagún relaciones diversas. Desde el paralelismo expresivo a los motivos temáticos e ideológicos subyacentes. Comienza Machado en aquél: “...Fue un tiempo de mentira, de infamia [...]”; y Sahagún dice en “Palabras a César Vallejo”: “Hoy mismo, en estos años españoles / de infamia y de mentira”. Machado, antes de augurar con el deseo un tiempo mejor, se refería al que quedaba atrás: “Fue ayer; éramos casi adolescentes; era / con tiempo malo [...]”; Sahagún tendrá que seguir constatando la presencia de los “días injustos y españoles” (“Dedicatoria”) aludiendo a un “tiempo malo” con variantes terminológicas en bastantes poemas. Por el contrario, así como el poeta de Baeza había invocado un mañana mejor de la patria, Sahagún cultivará esa fe voluntarista en su futuro.

Pues también en la poesía de éste hallamos evidentes muestras de esa proyección machadiana de una poesía guiada por un firme sentido de responsabilidad ante la historia (defendida por Machado-Meneses) que supone una nueva postura, solidaria y crítica, del intelectual ante las injusticias sociales e históricas. Baste recordar los ejemplos de “Palabras a César Vallejo” y “De la vida en provincias” (EC). En este sentido, la huella machadiana, aun con marcas netamente noventayochistas, es visible ya en el antológico “Cosas inolvidables” (CMN), poema de amor donde la pasión por la mujer y por la patria se imbrican

inextricablemente: "Sucederá en España, en esta mala / tierra que tanto amé, que tanto quiero / que ames tú hasta llegar a odiarla". Con otro matiz, pues no se trata de insinuar una servidumbre incondicional a Machado, resulta interesante la precisión de Martínez Ruiz: "La ascendencia machadiana de Carlos Sahagún [...] es indudable, pero en otra longitud y profundidad. En vez de la España de "carnaval vestida", Sahagún desvela una España enterrada a la que se desea resucitar por la solidaridad de una manera efusiva y contagiosa" (1980). Pero también Sahagún incide incluso en un nuevo desenmascaramiento de ciertos sectores sociales de la España reciente que, con una actualización de motivos y tono irónicos, recuerda de alguna manera a los de las "Coplas de Don Guido": me refiero concretamente a "Parábola y metamorfosis" y, sobre todo, al citado "De la vida en provincias" que a la vez son relacionables con la crítica ácida del último Cernuda.

En otro orden, el tema amoroso propicia una similitud de enfoques que a veces conlleva curiosos parecidos también en la organización de las unidades de información en los versos: tanto Machado como Sahagún ven el amor de la pareja como un modo de superar, compartiéndola, la soledad (cf. "Canciones a Guiomar" (CLXXIII) y "Puentes del Elba", respectivamente). Con el motivo amoroso se vincula directamente una de las formas del tema de la otredad, que nombro en esta ocasión por una original reelaboración por parte de Sahagún de dos versos sintomáticos de "Proverbios y cantares" (CLXI): "los ojos en que te miras / son ojos porque te ven". Machado quintaesenciaba con esta expresión gnómica ideas que habría de defender en su discurso de ingreso a la Academia relativas a "la esencial heterogeneidad del ser", a que "enfrente mío hay ojos que me miran y que probablemente, me ven, y no serían ojos si no me vieses" (Machado, 1989:1976) No solamente esta filosofía es la que nutre, en última instancia, una actitud poética volcada hacia el semejante, que en la obra de Sahagún alcanza su expresión máxima en EC, sino que se halla en el transfondo ideológico de versos aparentemente inocentes como los de las canciones programáticas que introducen las secciones I y IV de ese libro: "Mujer que estás junto a la playa, / a dos pasos del agua clara. / No te vayas de mi mirada". Es la amada la que da entidad al sujeto-amante, la que encarna su salvación y la objetiva. Pero, aún más, ejerciendo de guía de la amada, el poeta, mediante una jocosa reinterpretación del citado proverbio, construye la siguiente imagen con reflejos de signo múltiple: "¿Me dejas, / me quieres dejar que te diga: / <<Dichosos los ojos del agua / porque te ven>>?" ("Atardecer en el río"). Aquí, en una sutil simbiosis metafórica en aras de la ponderación del objeto amado, Sahagún pare-

ce fundir la imagen del proverbio con la narcisista de *Nuevas canciones*: “Ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo” (CLXI, VI).

Entre los temas claves de la poesía de Sahagún que manifiestan concomitancias más que casuales con la de Machado hay que señalar el de la infancia. Curiosamente, a pesar de lo evidente de dicho tema en ambos poetas, sólo excepcionalmente la crítica ha establecido vínculos al respecto entre ambos (cf. Rodríguez, 1984:304). Pues, en efecto, el de la niñez es en Sahagún, lo mismo que lo fue para Machado, un motivo constante de su poesía y de gran importancia en su cosmovisión. Por poner algún ejemplo concreto donde se puede percibir, no ya un substrato machadiano, sino además un esquema común en la formulación, baste citar aquellos casos en que el hablante desarrolla un imaginativo encuentro de su *yo* adulto con la presencia inesperada de la infancia - (“Canción” que abre EC)- personificada a veces en un extraño inquietante en quien aquél ya no puede reconocerse. En “Fotografía de niño” el encuentro evoca de alguna manera la circunstancia de “Últimas lamentaciones de Abel Martín” (*Cancionero Apócrifo*, CLXIX), aunque en el caso de Sahagún el ensañamiento nostálgico ha dado paso al sentimiento de alienación del sujeto maduro. Tampoco ha de ser anecdótica la coincidencia que implican estos versos de Sahagún: “Y nos sigue mirando serio / el niño, ese retrato. Y se quiere venir con nosotros / cuando nos alejamos”, con el de Machado: “¿Yo, capitán? Mas yo no voy contigo”. Otra resonancia significativa es la superposición de tiempos del niño y del adulto de “Lluvia en la noche” (PA) que, tanto en el procedimiento, como en la figura del niño insomne, parece remitir a la configuración del niño perdido del poema LXXVII de *Soledades*.

Sahagún, en muchos de sus poemas y a lo largo de sus libros, incorpora palabras, conceptos e imágenes de linaje machadiano. Ni que decir tiene, de primer orden es el motivo de los ríos-vida manriqueños que pasan a Sahagún a través de Machado. El primero inyecta nueva vida al tema de los ríos y de “los hijos de la mar” (compárense los finales de “Quede mi nombre” y del “Retrato” de Machado). Como lo había hecho éste, también Sahagún emplea el paisaje como <<estado del alma>>, como objetivación de un estado de ánimo particular que nos lleva a la tradición romántico-simbolista. Formas concretas y simbólicas de objetivación en Sahagún son los caminos, las fuentes y las tardes, de tanta rai-gambre machadiana. De tales elementos los ejemplos que se pueden encontrar son muy abundantes. No sólo la sección I de CMN estuvo presidida en su primera edición por el lema “El buen camino”, que cierra casi el poema de esa sección “Claridad del día”, sino que también toda ella se organiza en torno al pro-

pio esquema del camino. Con ello, como apunta Fanny Rubio, son las “obsesivas tarde machadianas -en donde está don Antonio de verdad- y el otro “yo”, como paisaje a recuperar” (*El País*, 1980). Y junto a la tarde, las fuentes o la variante del estanque, como en “Aquí empieza la historia”, que remite directamente a poemas de *Soledades* como “La tarde en el jardín” (X) pero con la originalidad sahaduniana de servir de soporte para la prefiguración del otro yo, del objeto amoroso, en este caso.

Dentro de esta concatenación de confluencias temáticas y expresivas, aún me parece conveniente fijarse en el mismo grupito de poemas de *Soledades*. Porque en la parte II del antes citado, no sólo es aludida la angustia del niño perdido sino también una particular sensación de pérdida existencial en busca de Dios a través del sueño por las galerías del alma: “así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista, lunático, poeta / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla”. Cotéjense con este poema los motivos del niño perdido y de su búsqueda de Dios bajo la lluvia en “Lluvia en la noche” de Sahagún. Este deambuleo existencial acabar por identificar a niño y adulto que no por azar también se ve envuelto en la niebla (“Entonces”).

Por otro lado, no estará de más poner en relación cierto planteo del poema LXXVIII de *Soledades* y de “Un largo adiós” de Sahagún: en ambos el sujeto pregunta por el destino final de las ilusiones. En los enumerativos versos de Machado:

¿Y ha de morir contigo el mundo mago
 donde guarda el recuerdo
 los hálitos puros de la vida,
 la blanca sombra del amor primero,
 la voz que fue a tu corazón, la mano
 que tú querías retener en sueños,
 y todos los amores
 que llegaron al alma, al hondo cielo?

Sahagún, más esquemático y menos retórico, concluye:

te pregunto desde esta hora triste:
 los momentos felices
 ¿han de partir con ese tren
 que ahora cruza Castilla, han de perderse oscuramente,
 sin piedad, en la noche?

En fin, por no multiplicar prolijamente los ejemplos, sirva para concluir una última precisión referida a la "fidelidad" profunda de Sahagún al maestro manifestada incluso en un timbre del verso de su obra más reciente. Porque, si se conviene con Emilio Miró (cf. 1980), en PUO se produce una armónica y aquilatada integración de influencias, de Bécquer, Machado y Cernuda, en la urdimbre musical y sintáctica de los poemas de ese libro.

4.2. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Si la presencia de Machado es notable y hasta cotejable en la poesía de Sahagún -y no sólo por su ejemplo humano-, la de Juan Ramón Jiménez, con no ser menos importante que la anterior, no resulta tan constatable en un plano, si se quiere, superficial. Sin embargo, hay un hondo calado del poeta de Moguer en la vocación lírica y en la plasmación del ejercicio poético de Sahagún. Para éste la poesía de Juan Ramón fue entrada principal en lo literario y base para la formación de su sensibilidad poética en unos años juveniles en los que se da la máxima porosidad (cf. *Encuentros*:91). Su enriquecedora proyección había de producirse en los dos primeros libros maduros de Sahagún, PA y CMN, sobre todo en el último donde Brines percibió, en el sentido más noble de la expresión, "un poeta de voz adolescente, como el primer Juan Ramón" (1965:50). El estremecimiento de esa voz, su disponibilidad para el misterio del sentimiento, la emoción del estreno amoroso, el refinamiento sentimental, la actitud contemplativa, la transparencia y naturalidad del canto, la flexibilidad del verso, la redondez de los poemas y, a la vez, su integración en una unidad superior, son notas que nos remiten al Juan Ramón de *Arias tristes* y de *Elejías*, pero también al de *Libros de amor*, al de *Estío* y al de *Diario de un poeta recién casado*. El "primer estilo" de Juan Ramón, el apoyado en la metáfora de color y en la sensualidad del paisaje, tendrá reflejos en PA y CMN; pero, sobre todo, la depuración artística y la conveniente filtración de la anécdota personal en la poesía de aquél habrían de servir de pauta general a Sahagún.

Por otro lado, como en parte sucede con Machado, Juan Ramón es heredero de un simbolismo trascendente en la utilización del entorno exterior -paisaje, luz, objetos de la naturaleza toda (fuentes, tardes, caminos, plantas, colinas...)- como modo de cristalización de los propios sentimientos, de la proyección del yo íntimo, que hallaremos también en la poesía de Sahagún, donde los objetos externos de la imaginación material se constituyen en formas de expresión de la interioridad.

Centrándonos ahora en el cotejo de motivos o detalles más puntuales, además del manejo del verso, conviene poner en relación la adjetivación de Sahagún con la de Jiménez: siendo más parca y ceñida la del primero, coincide con la del segundo en lo sugestivo sin ser extraña y, sobre todo, por su disposición rítmica: “pecho de Dios, azul, eterno”, “inéditas palomas, altos ángeles”, “los inundados ojos azules”, “fatal escoria viva”, “gastados resplandores”, “la rubia mañana”, “sueños altos sobre la noche como una hoguera viva”, “las rosas están encendidas”, “tierna alfarería, viva y frágil”, “moscas primaverales y obstinadas” o, de filiación modernista, “las libélulas -rojas, pardas, azules-”, etc. Me parece especialmente sintomática la utilización de un calificativo por parte de Juan Ramón que, de apariencia convencional, resulta de gran efectividad comunicativa: me refiero a “vivo” y a sus variantes morfológicas. Adjetivo por el que Sahagún muestra especial predilección, utilizándolo en contextos positivos o especialmente emotivos (cf. “El adolescente”, *Domingos* del primero; “Cuerpo desnudo”, del segundo). Esta adjetivación, junto a otros usos, “verde”, “azul”, “celeste”, “palidez”, etc., confirman el regusto de ambos poetas por una caracterización léxica sugente y limpia.

Cuando en ciertos poemas de Sahagún recibimos impresiones lectoras que más o menos vagamente nos evocan a Juan Ramón se debe en buena parte a la combinación de elementos que considerados en conjunto crean un tono, un clima poético determinado. En este sentido, es difícil sustraerse a las resonancias juanramonianas, por léxico, motivos e imágenes, convocadas en el “Soneto final” de PA, poema que no es difícil emparentar con los de *Elejías*, por ejemplo, o con ciertas imágenes de *Sonetos espirituales* (“invierno de caídos esplendores”, en “Primavera”). Una metaforización muy utilizada por Sahagún es la que tiene por vehículo metafórico el vocablo ‘oro’ u otros de su familia etimológica. Recuérdense que Juan Ramón Jiménez titula incluso a uno de sus libros *El silencio de oro* y que los ejemplos de este autor a lo largo de su obra harían una larguísima lista. Sahagún, por su parte, asume equivalente regusto pero, lógicamente, de manera activa. Es decir, si, por una parte, refleja al respecto la tradición literaria en la que se inserta, por otra, muestra su capacidad para reactualizar una imaginería algo desgastada, que en cierta manera ya pertenece a la tópica cultural, en función de expresar un universo propio insuflándole nuevo aliento. Un indicio ilustrativo de ello lo comprobamos en “Renuncio a morir”, donde el hablante, consciente de la retórica de la metáfora utilizada, insiste en que “Era el otoño y la hoja de aquel árbol, / que era de oro de verdad, temblaba”. El abo-lengo juanramoniano es más directo al caso en PA y CMN; a partir de EC supo-

ne un avance hacia una mayor abstracción: ya no son las hojas o los pájaros los connotados con el oro o sus reflejos, sino la infancia, el fin de ésta, la voluptuosidad, el tiempo o, novedosamente, la ascensión misma del árbol o la niebla. En estos últimos casos la proyección de estados íntimos del alma se apoya en un sesgo "visionario" de la imagen.

Entre otros detalles coincidentes, más significativo que curioso es el implicado en la primera parte de "El adolescente" donde el personaje-madre trata de calmar la zozobra del personaje-hijo con estas palabras: "-No pienses más, duerme, hijo...". En "Manantial" de Sahagún la voz materna vuelve a oírse con palabras casi idénticas: "No pienses más, reposa. Duerme, olvida". Si el tema de la infancia en Sahagún se halla entroncado desde el punto de vista literario con la ascendencia machadiana, no por ello se ha de descuidar la de Juan Ramón. Sirva un par de referencias: en numerosos poemas de Sahagún veremos la identificación de la niñez con un jardín; es la imagen fundamental de la que parten también otros poetas que ya se hallaba cifrada en el significativo poema "¡Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera" (*Elejías*), donde, sintomáticamente, el motivo de fondo es el lamento por la pérdida de la niñez. Otro libro muy posterior, *En el otro costado*, incluye "Niño último", al que se acerca la "Canción" primera de EC en la figura del niño simbólico de todo lo soñado y perdido y en un verso revelador que, por su parte, Vicente Gaos relaciona con el "niño perdido y hallado en el templo" del Evangelio. El verso conclusivo de Juan Ramón: "niño encontrado y perdido"; el segundo de la canción de Sahagún: "niño perdido y hallado en la arena" (también en aquél es mencionada la arena).

En fin, en el tratamiento de otros motivos -la amada, Dios...- podrían detectarse, si no vinculaciones, al menos paralelismos. Interesante es la evocación del presentimiento de la amada y la trascendencia de ésta en ambos poetas (cf. *Eternidades* -"Viniste a mí, lo mismo / que se viene el almendro en marzo crudo"- y *La estación total* -"Mensajera de la estación total"). Asimismo, algunos poemas de *Historias* de Juan Ramón implicitan la presencia, o la ausencia, de un Dios impasible al dolor humano e incluso culpable como el que cierra "La carbonerilla quemada"- "Dios estaba bañándose en su azul de luceros"- y reaparece en el paradigmático poema de Sahagún "En el principio, el agua".

Dejo aquí las referencias de este tipo y quede sobre todo el sentido profundo de la influencia ejercida por Juan Ramón en Sahagún: la contribución a la formación de una estilizada sensibilidad, la posibilidad de un lenguaje poético plenamente contemporáneo, la técnica para articular los versos y para organizar la unidad poemática y, en fin, el mismo concepto de la poesía como actividad que se fundamenta en un especial tratamiento estético del lenguaje.

4.3. LOS POETAS DEL 27

Tras haber tenido por libro de cabecera durante la adolescencia la *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez, la entrada de Sahagún en la poesía contemporánea se completó con la del 27. A través de la antología del surrealismo publicada por *Verbo* descubre deslumbrado este movimiento poético. Comenzando por el Gerardo Diego creacionista, se interesará también por el primer Cernuda de *La realidad y el deseo* y por el Aleixandre que llega hasta *La destrucción o el amor*, con lo cual manifestaba, en aquellos momentos, un gusto lector que, en cierta forma, iba a contracorriente (cf. *Encuentros*: 89-91).

4.3.1. PEDRO SALINAS

Es lugar común el mencionar a Cernuda como la figura del 27 que aca-paró el mayor interés de los poetas del 50. En escasas ocasiones se recuerda que Salinas también se halla presente en ellos (cf. González Martín, 1970:28). Respecto al caso de Sahagún, en el plano de las ideas poéticas, no deja de ser un síntoma que algún crítico haya relacionado el comienzo de sus "Notas sobre la poesía" con el Salinas de *La realidad y el poeta* (cf. Palomero, 1987:12). En el plano de la proyección poemática, tanto en Salinas como en Sahagún se da una intención analítica, introspectiva, íntima, en su relación con la realidad, en cuyo conocimiento la figura de la amada se convierte en objeto e instrumento del proceso. Ambos parten del lenguaje poético de Juan Ramón y los tres son herederos directos de Bécquer.

No solamente el substrato romántico en la propensión a hacer del amor una fe de vida pone en contacto directo a Sahagún con Salinas, sino también la de orientarlo en una dirección ontológica y, desde el punto de vista expresivo, en su decantación por un lenguaje depurado, límpido a la vez que cordial, por una poesía despojada de elementos accesorios. No obstante, partiendo de un eje común, las proyecciones que ambos presentan tienen importantes diferencias: aunque sea de carne y hueso la mujer que se halla en el fondo de *La voz a ti debida*, la figura de la amada ha sido altamente estilizada, abstraída de sus perfiles concretos, representando el eterno femenino más allá de la realidad cotidiana; no falta la estilización de la amada en la poesía de Sahagún, pero tampoco su dimensión histórica y social. También en la poesía de ambos la amada aparece connotada con semas de luz y de claridad.

En cuanto a la estructura y a la técnica poemáticas, la presencia de la amada como confidente íntima, en uno y en otro, trae como consecuencia la constante invocación o apelación a un *tú*, el del mismo personaje dentro del texto con quien se “dialoga” y se “crea” (cf. Alma de Zubizarreta, 1969). En fin, en otro registro, es curioso que el poema de Sahagún titulado “Un largo adiós” tenga más de una nota común, y no sólo por el título, con el poema de Salinas que comienza “¿Serás amor / un largo adiós que no se acaba?” (*Razón de amor*); en ambos poemas, como también sucede en “Tiempo de amar”, los motivos del amor y de la vida aparecen como experiencias que se realizan a la par que se consumen, como continua despedida de sí mismas.

4.3.2. JORGE GUILLÉN

Es Guillén otro de los autores que por su grado de intelectualización de lo literario más se prestaba a servir de modelo estético a los jóvenes del 50. Dos facetas de la poesía de Sahagún se relacionarían, en un doble sentido, con la de Guillén: en una línea de continuidad, con la aspiración a un tratamiento lingüístico acendrado y a la construcción de un orbe poético estructurado como totalidad (nivel del libro, nivel de la obra); en una réplica dialéctica, con una visión pesimista de la realidad humana y una propensión a refugiarse en el pasado. En este último caso, la poesía de Sahagún establece un diálogo con la cosmovisión de Guillén desde el momento en que engasta, enfatizándolo, el famoso verso “el mundo está bien hecho” (“Beato sillón”) en el poema que abre PA, donde lo que se cuenta es precisamente la destrucción de un mundo utópico. La perfección cantada por Guillén sólo es posible, viene a decir Sahagún, en la realidad mítica descrita en “En el principio, el agua”.

Por otra parte, con poemas como “Los jardines”, “Un niño y la noche en el campo”, “Más vida” o “Luz” otros de Sahagún mantienen, en cuanto a determinados motivos e imágenes en torno al tema de la infancia, curiosas concomitancias. Por ejemplo, en “Luz” Guillén abunda en los motivos de la generación, la pujanza, la permanencia y la esencialidad humana, la corriente del destino común de la patria y, finalmente, de la humanidad española dentro de la humanidad universal, apoyándose en imágenes en torno al tema nuclear del agua; también Sahagún establece esquemas simbólicos muy similares en poemas como “Manantial”, “Agua subterránea”, “Río”, “Otra vez río”, “Llegada al mar”, “La sed”, “Fotografía de niño” o “¿Para quién se crearon los caminos? Sucede”.

No obstante, tanto Guillén como Sahagún se hallan insertos en una común tradición literaria que propicia las coincidencias.

4.3.3. VICENTE ALEIXANDRE

Sahagún se interesó en un principio por el Aleixandre "surrealista". Pero, a mi modo de ver, *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón* son quizá los tres libros que le han dejado una huella más evidente. De la poesía torrencial y apasionada del primero pasa a la de Sahagún parte de ese entusiasmo en el canto de la amada que vemos en los aleixandrinos "Unidad de ella", "Ven, siempre, ven" o "A ti viva"; alguna que otra troquelación imaginística -compárense, por ejemplo, "Tu desnudez se ofrece como río escapando, [...] contemplo tu cuerpo extendido / como un río que nunca acaba de pasar" ("A ti, viva"), "quiero saber por qué ahora eres un agua" ("Canción a una muchacha muerta"), con las de Sahagún: "como si fuera una mujer desnuda, / el río pasa" ("Ciudad"); "te miro toda de agua navegable" ("Cuerpo desnudo")- o sintáctica -"regreso o despedida", "luz o sombra", "a vida o muerte", "tu asombro o quizá tu indiferencia", etc.- y, en fin, cierto transfondo en la visión del amor como plenitud o / y destrucción ("¿Será verdad que la vida nos traiga").

Sombra del Paraíso cantaba, con tono más sereno, "la infancia del universo, la tristeza de una edad de oro que los hombres perdieron" (Sahagún, 1959:127), y también el mundo de la infancia personal del poeta, la inocencia primera, el padre, el pasado visto con nostalgia. Al menos por afinidades electivas, temas y simbolismos como la imagen fluvial de "El río", la evocación del espacio de la niñez en "Ciudad del paraíso", las reminiscencias infantiles en "Padre mío", etc. revertirán de una u otra manera en la configuración poética de Sahagún sobre su mitología infantil, en la que también se acomoda perfectamente una dimensión cotidiana como en Aleixandre.

La presencia del mundo de la infancia se acentúa en *Historia del corazón*, libro en que un buen puñado de poemas tienen por objeto su redescubrimiento y, en subsidiaria consecuencia, el rescate del niño antiguo. De dicho puñado resulta especialmente interesante en relación con nuestro propósito "El visitante": Aleixandre, a través de su personaje en el poema, vuelve fantasmal a la casa de su infancia; Sahagún, en un poema curiosamente homónimo, narra un proceso relativamente similar impregnado de sensaciones igualmente contradictorias en torno al complicado objeto de la reconstrucción infantil. Además de los

poemas de predominante temática infantil, en *Historia del corazón* hay otros como “Mano entregada”, “En la plaza”, “El viejo y el sol”, “El sueño”, etc., que por motivos, tonos u otros detalles parecen contener precedentes de poemas sahadunianos: cierto sensualismo en torno a la figura de la amada en la poesía de Sahagún (que se irá acentuando), el espíritu solidario de comunión con el prójimo, las ambigüedades emocionales... En fin, tanto la hondura humana como la proyección metafísica se armonizan en la obra de ambos poetas, aunque, como ha visto Manrique de Lara, frente a aquél, que mantiene cierta actitud increpante de irradiación, Sahagún “se vale de un contexto más sencillo, más conversacional, más entitativamente humano” (1974:161).

4.3.4. LUIS CERNUDA

Desde un principio, los poetas del 50 vieron en Cernuda un antecedente y un modelo de sus aspiraciones poéticas, haciendo, ya en sus respectivas poesías o a través de ensayos -recuérdese el homenaje de 1962 en *La caña gris*- una lectura de su obra especialmente afín a sus propios presupuestos (cf. Amorós, 1984:23). Ciñéndonos a Sahagún, éste hereda de Cernuda, al menos, dos exigencias fundamentales en la concepción y en la práctica poéticas: la estrecha vinculación entre poesía y biografía, y la necesidad de que el estilo sirva a una expresión modulada de la emoción y del pensamiento. Pero, como señala Amparo Amorós, Cernuda “hace algo más que influir o enseñar, determina un tono que reconocemos como cernudiano y que gustamos de encontrar en poetas dotados de voz propia pero en los que late ese acento inconfundible” (1984:30). En Cernuda y Sahagún se da, en definitiva, la necesidad de expresar a través de la escritura su experiencia vital y un proceso de objetivación y de temporalización, consecuente al de su asunción de la realidad común, en un intento de escribir una poesía de interés colectivo pero enraizada en la experiencia más personal.

Por otro lado, en relación con el componente neorromántico apuntado, la influencia de Cernuda sobre Sahagún y, en general, sobre los poetas del medio siglo, se vino confirmando en el sentido de que, por debajo del influjo más superficial, alentó una poesía orientada hacia el lado invisible y mago de la realidad (cf. Jiménez, 1972:42). Planteo que, además de propiciar el entendimiento de la poesía como instrumento de conocimiento tras la apariencia inmediata, enlaza, desde el punto de vista de los linajes literarios, con el substrato

becqueriano en la poesía de Cernuda (cf. García de la Concha, 1987:42) del que, como hemos visto, Sahagún también es heredero.

Ciertos elementos más concretos ponen de manifiesto que la presencia de Cernuda en la poesía de Sahagún no se limita a una evocación, aunque efectiva, más o menos vaga. Así, indicios de esa presencia ya aparecen en HN, cuyo "Final" aludía sintomáticamente en dos de sus versos a la tensión tan cernudiana entre la realidad y el deseo. Por otro lado, Sahagún, al experimentar vicariamente la experiencia del exilio por vía de la emoción poética y de la identificación ideológica, se hace eco en alguna ocasión de versos cernudianos con el mismo motivo de fondo. Rodríguez Puértolas, al hilo de la estancia británica de Sahagún, apunta cómo la sombra de Cernuda, que soportó en Glasgow quizá la parte más deprimente de su exilio (cf. *Historial de un libro*, en *Prosa completa*, 1975:922), bien habría podido gravitar sobre aquél. Al respecto resulta sugerente contrastar "El ruiseñor sobre la piedra" (*Las nubes*) de Cernuda con "Dedicatoria", "Puentes del Elba" o "Desde esta colina" de Sahagún.

En un acervo poético común se instala de nuevo el tratamiento del motivo infantil tanto por parte de Cernuda como de Sahagún. El influjo del primero es por partida doble: tanto en el enfoque temático como en la presentación formal. Si en el poema XI de *La realidad y el deseo* versos muy significativos -"No quiero, triste espíritu, volver / Por los lugares que cruzó mi llanto [...] / Aún va conmigo como una luz lejana / Aquel destino niño, / Aquellos dulces ojos juveniles, / Aquella antigua herida"- se refieren a la tensión en el sujeto poemático de sentimientos contradictorios en torno al regreso imaginario por los predios de la infancia o del pasado, Sahagún no obtendrá resultados más consoladores en su vuelta que los reflejados por Cernuda. Asimismo, al contenido elegíaco de "Niño muerto" (*Las nubes*) se acercan, por motivo, enfoque y referencias, versos saha gunianos de diversos poemas, sobre todo pertenecientes a CMN, como el muy ilustrativo "La casa".

Anteriormente citaba el verso juanramoniano "No pienses más, duerme, hijo..." que muy bien podría estar evocado en "Manantial" de Sahagún: "No pienses más, reposa. Duerme, olvida". El parecido de ambos con el de Cernuda de "Pájaro muerto" (*Las nubes*) es asombroso: "Ahora, silencio. Duerme. Olvida todo". En otros detalles podemos percibir el calado de cierto componente ideológico. Con "El oficio de hombre duramente" señalado en la primera parte del "Díptico español" (*Desolación de la quimera*) se pueden relacionar numerosos versos saha gunianos donde el adjetivo "duro-a" o el adverbio "duramente" son utilizados para transmitir la idea de una existencia hostil. Precisamente en la

segunda parte del díptico leemos “La real para ti no es esa España obscena y deprimente / En la que regentea hoy la canalla”, versos con los que guardan similitud temático-ideológica los del sahanuniano “De la vida en provincias”. También Navarro ve este tipo de relación entre los poemas satíricos de la V sección de EC con la veta crítica del Cernuda de *Desolación de la quimera*, notando en aquéllos una “circunspección y amargo sarcasmo” que se corresponden mejor con algunos poemas de esta obra que con ejemplos de otros compañeros con más evidentes concesiones al humorismo (cf. Navarro, 1989:168). Con todo, creo que las dependencias ideológicas de Sahagún son más directas con Machado, Blas de Otero o Vallejo. Quizá sea *Las nubes* uno de los libros que, entre los de Cernuda, parece haber dejado más huella en la visión de la condición humana reflejada en PA: en su tercera sección se halla el titulado “Las nubes” (atención a la homonimia), que mantiene significativas afinidades con “La visita de Dios” y otros poemas siguientes de *Las nubes*. En ambos poetas, Dios, tras el proceso de pérdida de la fe, acaba convirtiéndose en una idea negativa: la culpabilidad no es del hombre, sino de un Dios ajeno a su dolor.

De índole diferente, otra reminiscencia de Cernuda en Sahagún se percibe en la incursión de éste en la prosa poética de la primera parte de EC. Y no sólo por la forma, con la que Sahagún viene a hacer su pequeña aportación a ese género que tiene en España los hitos fundamentales de Bécquer, Juan Ramón y el mismo Cernuda, sino por las similitudes temáticas y de enfoque que manifiesta en relación con las de *Ocnos*. José Luis Cano ya señalaba la raigambre cernudiana de “Visión en Almería” al verla más cerca de ese libro que de *Platero y yo* (cf. 1973). En efecto, aquel texto, junto a “Sol en la plaza” y “La guitarra”, mantienen una relación bastante estrecha con la perspectiva poética -entre lírica y deliberadamente ensayística- de *Ocnos*, con su sentido y designio -la rememoración infantil, la reflexión sobre el paso del niño al hombre y la trascendencia de las experiencias del primero-. En otro plano, hay una carga de sensualidad en “Sol en la plaza” y “La guitarra” que remite a los cernudianos “La naturaleza”, “El huerto” o “Mañanas de verano”. En el motivo concreto del despertar sexual del joven, niño ya no, hombre tampoco, con su deseo e impotencia, con su intuición del amor y su necesidad de compartir la experiencia corporal, ofrece unos paralelismos tan llamativos que es difícil resistirse a la tentación de comparar puntualmente “La guitarra” con los que creo sus antecedentes cernudianos directos: “El placer” y “La música y la noche”. Con “La música y la noche”, variante del anterior y donde hay mención más concreta de la calentura del adolescente, va a coincidir “La guitarra”, incluso en el instrumento musical de referencia.

Por ir concluyendo, otra prosa de *Ocnos*, "Regreso a la sombra", parece preludear el mismo planteo filosófico de "Un largo adiós" (que más arriba he relacionado también con Salinas): "¿No será posible recobrar en otra vida los momentos de dicha [...] ¿No será posible reunirse para siempre con la criatura que tanto quieres? (<<Y siempre pueda verte, / Ante los ojos míos, / Sin miedo y sobresalto de perderte>>)". Asimismo, Sahagún, tras haber exclamado por el recuerdo de la dicha, se lamenta en una pauta muy cercana a la del anterior: "los momentos felices / ¿han de partir con ese tren / que ahora cruza Castilla, han de perderse oscuramente, / sin piedad, en la noche?". La peripecia rutinaria que dio origen a este poema, lejos de minimizar el transfondo metafísico relacionado con el "Regreso a la sombra", revela, indirectamente, la capacidad de Sahagún para trascender la cotidianeidad y, a la vez, para reelaborar una memoria literaria, probablemente inconsciente. Sin salir de esa prosa de Cernuda, los versos engastados, ¿no son de un corte similar al de estos de la "Canción" de Sahagún?: "No te vayas de mi mirada. / [...] / Muérame yo, mujer, por verte, / contra la mar, ante mis ojos, siempre".

4.3.5. OTROS MAESTROS DEL 27

No es tan destacable, o al menos tan evidente, el influjo en Sahagún de otros maestros del 27 que, sin embargo, también se hallaron presentes en su formación literaria, como el Gerardo Diego creacionista cuya presencia habría que buscarla en la asunción por parte de aquél de la modernidad poética o en el regusto por una versificación eneasilábica no muy frecuente.

Son curiosos algunos detalles, casuales o reminiscencias culturalistas, que delatan cierta filiación de algunos versos de Sahagún con Lorca: en "La balada de la placeta" (*Libro de poemas*), con la pérdida de la infancia como motivo de fondo del diálogo entre los "niños" y el "yo", éste responde: "Un doblar de campanas, / perdidas en la niebla". Por su parte, el hablante adulto de "Fotografía de niño" -motivo y estructura dialógica coincidentes con el poema de Lorca- también dice al niño: "<<Aparta, no es tu tierra / ésta que piso yo de ángeles / perdidos en la niebla [...]". Asimismo, aludiendo a la visión inocente del niño, Sahagún interpola en "Hacia la infancia" el sintagma más característico del poema "1910" de *Poeta en Nueva York*: "Aquellos ojos míos de mil novecientos diez"; escribe Sahagún: "aquellos ojos míos / que sólo miren las estrellas". Por su parte, Navarro (1989:202) ha visto en "Creación" -presumo que por versos como:

“Bajo la luna era hermoso tu cuerpo / y las estrellas se compadecían”- sugerencias cuyo origen estarían en “Romance de la luna luna”.

La ascendencia de Dámaso Alonso con su influyente *Hijos de la ira* en los años 40 y 50 se nota en un existencialismo poético del que Sahagún va a participar. Asimismo, en ambos sobresale la imagen inocente del niño.

La referencia, más que el influjo, de Rafael Alberti hay que cifrarla en dos vertientes, una ideológica (en tanto vinculada al oficio poético), y otra más específicamente estilística (en el manejo del verso corto, de raigambre popular). En un plano personal, Sahagún, junto a Molina y a sus respectivas esposas, fueron a visitar al maestro del 27 en su exilio romano el 4 de Agosto de 1970. En relación con ello no deja de resultar significativo “Homenaje a Rafael Alberti” (escrito en diciembre de 1963, siete años antes de que Sahagún visitara a Alberti), tributo tanto al ejemplo humano e ideológico -poeta del pueblo- como a la categoría literaria, de la que aquí refleja su veta neopopular. En este sentido, la poesía Alberti representaría para Sahagún, entre otras cosas, un modelo de versificación en lo que se refiere, sobre todo, a los metros cortos y a los ritmos ágiles: buena muestra de ello es precisamente ese poema-homenaje (que no es el único). Finalmente, es de notar la presencia de dos motivos -entre sí muy relacionados- que ocupan un lugar muy relevante en la poesía de Alberti y en la de Sahagún: me refiero a la memoria infantil y al transfondo marineró. Aunque me inclino a pensar en la independencia al respecto de Sahagún, no obstante, no deja de ser susceptible de comparación la “obsesión” de ambos poetas por enmarcar sus recuerdos infantiles y la imagen del niño con el mar de fondo. Sin embargo, en contraste con Alberti, quien se agarra al mito dorado de su niñez situada en una mar asimismo mítica, Sahagún, cuya biografía también se halla muy vinculada al paisaje marino, lo proyecta impregnado de connotaciones negativas en numerosas ocasiones. No obstante, como probable muestra de la ascendencia de Alberti, en “Un niño miraba el mar” Sahagún incluye unos versos con resonancias de “¡Castellanos de Castilla!” (*La amante*).

4.4. CÉSAR VALLEJO Y PABLO NERUDA

En el contexto de la capital y benefactora presencia de estos maestros hispanoamericanos en la poesía española contemporánea (cf. Jiménez, 1983:12), Sahagún ha mostrado constantemente su admiración por ambos, mientras que la crítica, quizá al hilo de esa confesada admiración, no ha dejado de recordar en general el influjo de aquéllos en la obra de éste (cf. Martínez Ruiz, 1971; Cano, 1973; Rubio, 1980; etc.).

4.4.1. PABLO NERUDA

A la presencia de Miguel Hernández en la primera poesía de Sahagún se le superpone la de Neruda. La veta contestataria y la tendencia a la utilización de un estilo narrativo y coloquial serían las líneas que, a primera vista, determinarían el sesgo del influjo nerudiano en la poesía de Sahagún. Sin embargo, matizando esta generalidad, no puede ser incluido entre quienes incurren en un mimetismo superficial de la poesía de Neruda, de la menos asentada en su "más alta palabra artística" (Jiménez). Por el contrario, a mi modo de ver, hace una lectura completa en la que, implícitamente, tienen presencia tanto la poética representada por *Residencia en la tierra* como la encarnada en *Canto general*, por citar dos títulos paradigmáticos de Neruda que, por otro lado, comparten una poética subyacente común (cf. Yurkievich, 1973). En síntesis, Sahagún ve en la obra de Neruda la plasmación de ese ideal poético en que se concilian la eficacia de una ideología históricamente comprometida y el convincente tratamiento estético del lenguaje. Así, Sahagún cultiva una poesía social y estética: no se trata de comunicar de cualquier manera, sino poéticamente, con todo lo que ello comporta. A la vez, el yo lírico, aun volcado hacia el otro colectivo, será intransferible y auténtico: la preservación de ese yo, con sus contradicciones, emociones y zonas oscuras, alberga en ambos una garantía de autenticidad, contraria a la neutralidad abstracta y a la impersonalidad antipoética. Lo cual no quiere decir que las distancias entre ambos sean poco importantes, como no podía ser de otro modo partiendo de biografías y personalidades tan distintas. En contraste con "la imagen de una poesía enciclopédica de amplia universalidad, variedad de tono, lenguaje y especie poéticos" (Goic, 1988:128), la contenida obra de Sahagún, destilada pacientemente a lo largo de los años, medida labor de 'discreto ciudadano' y poeta de palabras esenciales, se ciñe a unos temas y libros

medulares, suficientes para expresar una visión del mundo con una voz muy personal de la que se hallan ausentes los tonos órficos, proféticos o épicos de la poesía del maestro, pero en la que se perciben sus ecos en la dimensión solidaria del canto y en la necesidad de que la palabra escale a un nivel superior en el orden artístico, aun cuando sea formulada de manera cordial y comunicativa.

En el marco de la presencia de motivos concretos, no ha de sorprender que sea el mito de la infancia el que ocupe, aun con proyecciones de significado y grado diverso, un lugar especial en la poesía de ambos. Siendo medular en la poesía nerudiana (cf. Loyola, 1983:16-17, 43, *pássim*) no se le pudo pasar por alto a Sahagún, quien hace del tema un nudo clave de la suya propia. Asimismo, desde fecha temprana, Neruda “manifiesta ánimo vehemente de incorporar su quehacer a una gran tarea de redención social” (Loyola, 1983:40). ¿No hallaremos un substrato de esta actitud, aunque con un timbre menos altisonante, en algunos poemas de PA y, más tarde, en EC? Tampoco hay que descartar, a pesar de las salvedades hechas, un suavizado talante épico en Sahagún que, sobre todo en su primera poesía, habría que relacionar con Neruda (a la vez que con Vallejo):

Llamad, llamad. De todas las ciudades
 vendrán los hombres, bajarán los hombres
 para abrazarse emocionados.
 Ya no tendrá sentido odiar, ponernos tristes
 como lo fuimos otro tiempo.
 Hoy hemos visto la verdad, su rostro
 solidario. Y estamos
 como al principio, todos juntos,
 viendo crecer el trigo y caer la lluvia,
 y vamos por los campos cantando, y las montañas
 allá al fondo retiemblan,
 mientras avanza el río cada vez más humano.

Tema amoroso: En *El hondero entusiasta* (1933) y en el definitivo *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) la presencia salvadora de la amada, como camino de afirmación existencial y objeto de la poesía, se revela en los imperativos que le reclaman su función salvadora: ámame, quíereme, ayúdame, retíeneme, recógeme y un largo etc. (cf. Loyola, 1983:20). Esa presencia y función serán fundamentales en la poesía de Sahagún, en la que leemos constantes apelaciones a la amada en un sentido “nerudiano” (“Si se ha perdido un

niño [...] sálvale”; “Contéstame”, “secillamente fuiste / cayéndome y salvándome”, etc.). Asimismo, la proyección ascensional del camino amoroso y la pasión por el cuerpo de la amada es observable en la evolución poética de Sahagún. Curiosamente, hay un linaje de imágenes eróticas en poemas como “Cuerpo desnudo” o “Montaña nevada”, por ejemplo, que se acercan al “Poema 1” de *Veinte poemas* [...].

Otros detalles superficiales que apoyan quizá las correspondencias serían tales como la coincidencia homonímica del título de la prosa “La noche del soldado” (*Residencia en la tierra*) con el del poema sahanuniano de EC o la posibilidad de que otro título de aquel poemario, “Significa sombras”, reaparezca en un sintagma de “Paddington”; o el motivo de la sangre que, asociado en los primeros poemas de Sahagún con el tema de la patria, podría evocar el verso “Venid a ver la sangre por las calles” (“España en el corazón”).

En el plano del canto compartido, ¿no resuena tal vez un eco de “el canto del hombre invisible / que canta con todos los hombres” de “El hombre invisible” (*Odas elementales*) en “El nombre de los héroes” o, más aún, en “Noche del soldado” y “Meditación”? En este capítulo de equivalencias en los procesos poéticos es observable cierto paralelismo en el repliegue hacia la intimidad en una fase avanzada de la poesía de ambos (desde PUO y desde *Navegaciones y regresos* (1959), respectivamente; por cierto, ¿no suena algún eco del título nerudiano en el verso de “Nada salvaría”: “entre constelaciones y regresos?”). La desesperanza de alcanzar objetivación con su quehacer poético, la soledad del poeta que deviene marginado de toda actividad constructiva del Neruda tardío (cf. Loyola, 1983:325-326 y 435), ¿no son también, salvando las distancias, las que trasminan en poemas como “Amanecía duramente” y en otros de la última época de Sahagún? Pero, en definitiva, es la alternancia y fusión del canto solidario con el cantó privado del amor un elemento clave de ambos poetas. A título ilustrativo, los siguientes versos de “Tú venías” (*Los versos del capitán*, 1952) de los que podemos percibir ecos no sólo en CMN, sino hasta en PUO:

Tenías que salir del agua
pura como una gota levantada
por una ola nocturna.
[...]
sabía que vendrías
[...]
con tus ojos, tus manos y tu boca

pero con otro corazón
 que amaneció a mi lado
 como si siempre hubiera estado allí
 para seguir conmigo para siempre

4.4.2. CÉSAR VALLEJO

La influencia de Vallejo en Sahagún no es muy aparente en lo superficial pero creo que es 'sustancial'. A través de un amigo hispanoamericano del Colegio Mayor Guadalupe que le proporciona un ejemplar de la poesía de Vallejo, Sahagún la lee -y la copia escrupulosamente-. El peruano fue entonces, incluso, un poeta de transmisión oral en cuya cadena Sahagún participó como eslabón importante cuando en España la circulación de los libros de Vallejo era, más que escasa, casi de coleccionista; la anécdota contada por Félix Grande resulta muy ilustrativa: "Cuando yo viene a Madrid, hacia 1957, una tarde, Carlos Sahagún me recitó de memoria varios poemas de Vallejo, varias veces [...]. Igual que Carlos Sahagún me entregó de palabra aquella fortuna, yo hice lo mismo después con otros desafortunados" (1970:39). Con tales precedentes, a los que cabría añadir la investigación realizada por Sahagún sobre la poesía de Vallejo con perspectivas de tesis doctoral que no llegó a concluir, raro es que éste no le hubiera dejado huella, máxime si luego, a lo largo del tiempo, Sahagún lo ha seguido teniendo en la órbita de sus preferencias literarias.

Ahora bien, ¿cómo se nota el influjo de Vallejo en la poesía de Sahagún? No en el plano de la expresión, sino más bien en el de ciertos contenidos, de su enfoque y tonos, en la actitud ante la poesía y en componentes cosmovisionarios nucleares. No es que tenga mucho que ver el lenguaje poético de Sahagún (transparente, ordenado, medido y armónico) con la poesía descoyuntada, hermética, llena de neologismos y de irregularidades sintácticas y métricas de Vallejo (sobre todo en *Trilce*). Por donde hay que buscar la relación es a través, digamos, de un plano temperamental y cosmovisionario, que vendría propiciada por el poderoso "magma" de la misma poesía de Vallejo tal como es vista por José Olivio Jiménez (cf. 1981:103-104). No deja de ser un indicio de las afinidades electivas que Sahagún, igual que el maestro (cf. Ferrari, 1986:34-35), escriba poesía desde una auténtica necesidad vital.

Por otro lado, la presencia de Vallejo se objetiva en la obra de Sahagún no sólo en la cita programática del poema VII de *Trilce* con que presenta la sec-

ción I de EC sino, además, con el “sentido poema-homenaje” (Cruz, 1988:VI n. 3) “Palabras a César Vallejo” (sección IV) en el que veo registrados algunos motivos sintomáticos que implican la lectura de Vallejo por parte de Sahagún y que, a la vez, son reveladores de algunas reminiscencias principales. En general, la visión de Vallejo que propone el poema es la de maestro con el don de una palabra libre y mágica pero también la de compañero en la defensa de la dignidad humana, en el quehacer poético solidario. Otros detalles significativos que surgen en el poema son la vinculación entre poesía e infancia y la de ésta como proyección simbólica en el tiempo.

Como para Vallejo, para Sahagún las ramificaciones de la memoria infantil son fundamentales. En ambos se refleja una fijación obsesiva por la infancia abolida, una nostalgia por el hogar de la niñez perdido (“La casa”) y por la madre protectora (“Hacia la infancia”, poema XXIII de *Trilce*), una vuelta a la “adolorida infancia” (LXI de *Trilce*). Y en ambos observamos ciertos sentimientos existenciales que hunden sus raíces en el niño, luego trascendido simbólicamente. Desde el punto de vista de la vinculación del hombre y del niño, en una vertiente que condiciona la técnica poética (superposición, desdoblamientos, diálogo), al igual que Vallejo en poemas de *Trilce* (III, LI), Sahagún se identifica con el niño que fue, habla desde él, a veces saltando la distancia entre el antes y el ahora, pero a veces marcando la diferente perspectiva. Compárese el verso (dirigido al niño que fue) del poema LI -“Mas ya lo sabes: todo fue mentira”- con los del sahaduniano de “Noche cerrada”: “Desde el punto de vista de aquel niño / todo era claro y mañanero, quiero decir, todo era / mentira, puro engaño”. Asimismo, existe cierta equivalencia en la transformación de un sentimiento originario de orfandad por la pérdida de la infancia en un sentimiento de orfandad colectiva. No va a ser casual la relación de la orfandad española citada incluso explícitamente en “El preso” y “Desde esta colina” con el transfondo sobre el mismo asunto en *España, aparta de mí este cáliz*. En fin, ambos buscarán una salvación en la redención colectiva, en la apertura al hombre-masa en pos de la fundación de una nueva humanidad, con la conciencia de un ancho espacio donde “el hombre puede / sentirse eterno y no sentirse solo” (“Montaña nevada”, PA).

Así tomamos el tercer elemento de relación aludido: la dimensión colectivo-solidaria de la poesía de ambos, la más señalada por la crítica. Aquí vuelven a confluír las aguas: las de Blas de Otero y las de Neruda con las de Vallejo. Pero como se señaló, ante la violenta y retumbante lírica de protesta de Neruda, encontró más eco en la poesía de los poetas jóvenes la queja más humana, suave, resignada, a la vez que patética, del peruano (cf. Siebenmann, 1973:385).

En efecto, cala en Sahagún el “timbre humano” de su voz poética y, en un momento dado, la idea de la misión frente a la vida y ante la realidad común (cf. González Martín, 1973:39). A partir de *Poemas humanos* y con la culminación de *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo también ve a los hombres con la esperanza de que puedan hacer un mundo feliz, misión que compromete al poeta. La realidad ya no es considerada como la agonía del individuo huérfano y desamparado, sino también desde el punto de vista de las luchas colectivas. Es también parte del proceso que en la poesía de Sahagún va de CMN a EC. Ahora bien, el mensaje del compromiso se convierte en canto solidario, tratándose ya no sólo del anhelo por la justicia social sino de la utopía de la redención humana a través de su consecución y, sobre todo, de una recuperación de la inocencia universal. Esta es una dimensión que, de probable linaje vallejiano, comparte Sahagún con Rodríguez y, en parte, con Cabañero. Dentro de esta órbita poemas como “Agua subterránea” y “Otra vez río” (PA) estarían alentados por un espíritu común al de “Masa” (*España, aparta de mí este cáliz*).

En contraste con esa tónica de confianza y de alegría, hay en Sahagún, como lo había en Vallejo, cierto sentimiento ‘agónico’, un “soplo constante de tristeza y angustia” (Jiménez, 1981:103) que se irá acentuando, en el caso de Sahagún, con el paso del tiempo, pero que tiene un origen remoto. Y es que, como dice Héctor Rojas, “a partir de Vallejo nuestra poesía, la que se siente y expresa en español, ha sido una inmersión cada vez más alucinada en el desamparo de la conciencia” (cit. Grande, 1970:107-110). Emparentado con este enfoque cosmovisionario, Sahagún -del que se ha llegado a decir, no sin cierto reproche, que profesa una “estética de la tristeza” (Jiménez Martos, 1980:92)- como Vallejo “ha convertido en materia poética la congoja y la perplejidad del ser humano, permanentemente desvalido” sin que ello indique cobardía, sino “persuasión de un destino” (Luis, 1988:VII). Además de las causas objetivas de los sentimientos de abandono (la pérdida de la infancia, la injusticia social, la presencia del mal...) existe en los dos -con patetismo trágico en Vallejo, con resignada serenidad en Sahagún- una raíz emotivo-temperamental que acaba siendo proyectada ideológicamente. No se sufre por ésta o aquélla razón y se sufre por todo, por el existir mismo (“Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente”, en “Voy a hablar de la esperanza”, *Poemas humanos*); esto es, la “elegía sin destino” (“Lugares”) que obsesivamente se irá imponiendo en la poesía de Sahagún. Y es precisamente esta raíz honda la que hace que ambos aparezcan desde el comienzo como poetas de la condición humana y de su desamparo.

Dentro de esta órbita, es la “extensión del sufrimiento lo que precisa-

mente le hace solidario [a Vallejo] y profundamente comunicativo, como desde una raíz unificante y total, que hace hermanos a los hombres frente a la injusticia” (Luis, 1988:VIII). ¿Habrá que recordar el ilustrativo final de “Manantial” de Sahagún tan emparentado con este enfoque?

Nadie lloraba, mas en todas partes
-campos, puentes, ciudades-
sucedian hombres tristes, trabajadores, vidas
que dejaban el agua emocionada.

Yo los amaba casi desde siempre,
y me volvía bueno al contemplarlos,
y abría los brazos como
para abarcar a todos en mi pecho de río.

Un desamparo existencial (muy repetido el primer término en la poesía de Sahagún), un sentimiento de la injusticia y del abandono que, si de una parte tienen raíces teológicas, de otra propician un “movimiento de conmiseración, de solidaridad con el miserable, en cuyas filas forma el poeta mismo” (Valente, 1971:151). El Dios que aparece en *Los heraldos negros* es hostil al hombre o indiferente a su dolor. Esta progenie del motivo es evidente en Blas de Otero y en Sahagún. No es una casualidad que, en vinculación con Vallejo, ambos poetas trasluzcan no sólo un trasunto religioso sobre los temas de la inocencia, la culpa, la redención, etc. sino también una tendencia recurrente a la utilización de símbolos, referencias y clichés bíblicos. Aunque en una dimensión menor, Sahagún -sin olvidar a Blas de Otero- ha incorporado al cuerpo del humanismo marxista el profundo significado de la visión bíblico-cristiana, como ve Paoli en la poesía del peruano (cf. 1974:347-349).

Aparte de motivos temáticos, ideológicos y cosmovisionarios -muy importantes-, pocos son sus paralelismos en relación con la cuestión lingüística, tan sólo observable en la tendencia a un registro conversacional que en Sahagún ofrece otra estirpe. No obstante, hay unos cuantos elementos estilísticos anotables de común referencia como ciertas posibilidades expresivas apoyadas en la metáfora coloquial o en la utilización, a veces dislocación o remedo, de la frase hecha. Al respecto, la ascendencia de Vallejo y de Blas de Otero, naturalmente, se imbrican en la poesía de Sahagún.

Desde el punto de vista de los elementos simbólicos, señalaré algunos

casos en los que la puesta en contacto parece razonable. La visión vallejana de lo negativo, de la carencia, condiciona una gama de símbolos presidida por el concepto de lo hueco (cf. Ferrari, 1986:15), entre los que el sexo de la mujer es de los más significativos. Curiosamente, en relación con esa simbolización del sexo femenino, hay que recordar la imagen que concluye el poema "Insomnio" (PUO): "oh misteriosa y húmeda concavidad vacía". De signo positivo es la imagen de la lavandera y de la ropa lavada, correlato objetivo de la inocencia, de la purificación del alma (no por un casual en conexión con el tema del agua) que fundamenta el poema VI de *Trilce*: "Y si supiera que ha de volver; / y si supiera qué mañana entrará / a entregarme las ropas lavadas, mi aquella / lavandera del alma. [...]". Imagen central con la que parece tener una relación genética el símbolo disémico de "A mi ropa tendida" (*Conjueros*) de Claudio Rodríguez y con la de esta estrofa de "Llegada al mar" de Sahagún: "Aún eres fuerte, aún eres joven, tienes al lado / mil álamos aún, y peces fugitivos, / y lavanderas puras con el alma tendida / al sol, a la mañana. Con el alma desnuda".

En fin, podrían aducirse otros detalles que poco añadirían a lo fundamental sobre el influjo vallejano en Sahagún cuyo carácter profundo ha de buscarse por debajo de la superficie del verso: para Sahagún, como para Vallejo, la poesía representa la búsqueda de su propia verdad humana, un constante "rumiar obsesiones" tanto en el plano social como en el individual.

4.5. LA "GENERACIÓN INTERMEDIA"

A diferencia de otros colegas generacionales que dan a entender que establecieron un puente directo con la herencia del 27 sin tener en cuenta a poetas de la denominada, sin mucho rigor, "generación intermedia", Sahagún asume abiertamente la ascendencia de algunos de la misma con quienes él y otros compañeros mantuvieron, no sólo contactos personales en ciertos casos, sino también un comportamiento poético semejante (cf. *Olvidos y Encuentros*, pássim).

4.5.1. MIGUEL HERNÁNDEZ

El ambiente propicio y Manuel Molina, mentor de la memoria de Hernández, fueron factores favorables para que Sahagún se orientara en sus primeros momentos por la estela de su paisano. Poemas de HN como el soneto

“Entrega de mi sangre” muestran una inequívoca filiación -aún superficialmente mimética- con *El rayo que no cesa*: “Te entregaré mi sangre contenida, / rugiendo a borbotones por mis venas, / y ahogada en el silencio de una herida / sin luto, sin dolor, sin llanto apenas”; todo el librito está lleno de un vocabulario de la misma estirpe.

Más discreta en lo aparente, mejor asimilada en lo esencial, es su huella en PA, donde, como en los dos libros siguientes, Sahagún asume de manera más madura y personal la semilla de Hernández. Con todo, en “Poema final el llanto”, tal como aparecía en la primera edición de PA, aún podemos oír en su segundo cuarteto resonancias del timbre anterior, pero que al ser reeditado en MN con el título más neutro de “Soneto final” es sustituido completamente por otros versos sin la ‘estridencia’ hernandiana.

La alusión más evidente a Miguel Hernández es la del homenaje en “El preso”, explicitada en la dedicatoria “A la memoria de M.H.” en la edición de MN. Ya el poema que da título a HN concluía: “Hombre naciente soy. Hombre de arcilla”. En “El preso”, utilizando la imagen con clara intencionalidad política, la intertextualidad con el poema de *El rayo que no cesa* -“Me llamo barro aunque Miguel me llame”- es más sutil y se integra naturalmente en el cuerpo del que forma parte:

Hoy más que nunca es barro nuestro nombre,
 arcilla fiel que nos sujeta a un muro
 de soledad. Volar... Pero ¿quién vuela,
 qué azules horizontes nos cerraron
 con llave y para siempre, qué alegría
 nos han quitado a los vencidos?

Asimismo, este fragmento supone una reelaboración de otro verso de “Vuelo” (*Cancionero y romancero de ausencias*): “Amar... Pero, ¿quién ama? Volar... Pero, ¿quién vuela?”. A este poemario pertenece “Antes del odio”, del que en cierta manera “El preso” constituye una glosa. También, aparte de una propensión general a la utilización de símbolos de raíz telúrica, se pueden encontrar vestigios hernandianos concretos en CMN y en EC. Por ejemplo, en “Atardecer en el río” hay una dimensión del amor que recuerda la del “Hijo de la luz y de la sombra. III” (*El hombre acecha*). Claro es el paralelismo dialéctico de sendos versos de “Canción de infancia” (“Despertar de la infancia no quisimos / y no sé quién nos hizo despertar”) con otros de “Nanas de la cebolla”

(“Desperté de ser niño: / nunca despiertes”). Finalmente, aunque de manera remota, ¿no remite la imagen “Un viento popular barrió las vigas / carcomidas” (“Epitafio sin amor”) a *Viento del pueblo*? Coincidencias expresivas que siempre denotan otras ideológicas más profundas.

4.5.2. BLAS DE OTERO

Es Blas de Otero una de las presencias humanas, ideológicas y estéticas más destacables en la poesía de Sahagún, quien no duda en referirse al primero como al “poeta español más importante de nuestra postguerra” (1987:9). Por algo mantiene con él no sólo paralelismos temáticos o expresivos y unos contenidos filosófico-existenciales compartidos, sino, curiosamente, una evolución poético-ideológica en cierta manera equivalente: de la mayor carga del subjetivismo inicial a la armonización de la inquietud individual ante los temas del tiempo y de la muerte con la historia común, pasando por la fase de encuentro más directo y comprometido con el hombre histórico. Asimismo, como ocurre en la última etapa de Blas de Otero (*Historias fingidas y verdaderas, Hojas de Madrid con La Galerna*), y en la línea observada por el propio Sahagún y por Sabina de la Cruz respecto al poeta vasco (cf. 1987:13; 1988:31, respectivamente), Sahagún comienza una etapa a partir de PUO que se confirma en su libro siguiente, LP, en que la memoria se convierte en la sede de conciliación de los temas sociales y existenciales, de lo individual y de lo colectivo, dentro de una meditación amplia sobre el paso del tiempo. Se acentúa la tendencia metafísica y, curiosamente, el tratamiento onírico del recuerdo se convierte en un rasgo sintomático (“Oeste a solas”, “Aventura del sonido”, “Salón vacío”), así como alguna utilización del motivo urbano (“Afueras de Madrid”, “Paddington”, “Vivió aquí”), aunque con un designio más hermético y filosófico que en Blas de Otero.

Al margen de la sucesión evolutiva, en la poesía de ambos, partiendo de la importancia de la experiencia biográfica, se da una fusión de la veta intimista con la preocupación de raíz colectiva: dos caras, en definitiva, de la experiencia única del tiempo, de la existencia del sujeto. Dentro del orden de los contenidos, Sabina de la Cruz señala que, desde un punto de vista filosófico, hay un desamparo existencial en Blas de Otero, reflejado sobre todo en sus primeros libros, que le viene de Kierkegaard y de la Biblia (cf. Cruz, 1988:13); justamente, observamos en la obra de Sahagún esos sentimientos de desamparo existencial -a los que se refiere explícitamente en sus “Notas sobre la poesía”- de filiación muy

oteriana, a la que se superpone la de Vallejo: no ha de ser casual, en este sentido, el trasfondo bíblico de PA y CMN y la sucesiva configuración de la imagen de Dios.

En cuanto al estilo en general, nótese el regusto de ambos por la aliteración fonética con propósitos expresivos, si bien la dicción sahaduniana, a mi modo de ver, acaba resultando menos "ostentosa", de musicalidad más suave. Subrepticamente también se da un acercamiento del primer Sahagún a Blas de Otero en su tendencia a la utilización de figuras anafóricas y repetitivas -compárese, por ejemplo, la elocución amplificativa de "Cuerpo desnudo" del primero con la de "A punto de caer" (*Redoble de conciencia*)-, en una expresión exhortativa, en la tensión métrico-rítmica basada en el encabalgamiento abrupto (para expresar quizá una angustia de signo existencial) y en la frecuente presencia de accidentes del versales, si bien, a veces, como puntualizaba Caballero Bonald, la "simple yuxtaposición temática [...] fuerza a la coincidencia expresiva" (1957-8:30)

En un plano temático, los grupos de concomitancias registradas rondan principalmente en torno a los motivos: civil, amoroso, infantil y religioso, y a varios elementos expresivos. El tratamiento del tema religioso en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* tiene, a mi modo de ver, cierto influjo en la poesía de Sahagún hasta EC en la que, como en los libros de Otero, se percibe una evolución paralela de la imagen de Dios: desde ser visto al principio como interlocutor y amigo del hombre a ser considerado como un ser distante, incluso hostil; sin embargo, el sentimiento de este alejamiento en Sahagún no va a manifestar la zozobra de tipo unamuniano de Otero. Asimismo, en ambos se da el reemplazo de tal confidente por la amada, objeto terreno de realización física y espiritual. Es más, la amada se convierte en un sustituto de Dios, de la sed de Absoluto o, al menos, en un escalón para subir a él (cf. "Sobre la tierra" de Sahagún y "Sumida sed" de Blas de Otero). En fin, Sahagún, como Otero, "definitivamente cantará para el hombre", tras haberse consumado la quiebra de la fe religiosa proyectada en las imágenes de la noche y del acantilado de "Noche cerrada" que parecen evocar la del "borde del abismo" mencionado en "Hombre".

El tratamiento del motivo infantil por Blas de Otero tiene claras repercusiones en los enfoques de varios poetas del 50: en algunos poemas de Goytisolo, Valente, González, Caballero Bonald, Rodríguez y aun de Barral pueden hallarse huellas importantes. En este contexto, Sahagún, por su vinculación general con la poesía de Otero y por su especial fijación en el tema infantil, es un caso

bien significativo. En concreto, el fragmento de "Biotz-Begietan" (*Pido la paz y la palabra*, 1955) en que Blas de Otero resume sus sentimientos respecto a su "infancia colegial e inerme" ("1923", *Que trata de España*) tiene claras resonancias en algunos poemas de Sahagún donde, asimismo, es apelada retrospectivamente la madre-protectora ("Manantial", "Hacia la infancia").

El fenómeno de afinidades electivas constituye el desencadenante de estos acercamientos, más que una respuesta superficialmente mimética. En relación con todo ello es sintomático, desde el punto de vista cronológico, la circunstancia de que en ocasiones el poeta más joven parece adelantarse en ciertas plasmaciones del tema. De hecho, en su última poesía Blas de Otero ofrece un renovado interés por la figura infantil, con la aparición recurrente de un niño y un ave (cf. Cruz, 1988:39), en un sentido ya desarrollado por Sahagún: la imagen simbólica del niño y la identificación entre éste y el personaje adulto. No obstante, el niño frágil, solitario, silencioso y en peligro de "La galerna", "Invierno" o "Medialba" es la imagen que ya ofrecía Otero desde *Ángel fieramente humano*. Más adelante, en *Hojas de Madrid con La Galerna* (1968-1979), reaparece aquella identificación en que el niño es símbolo del hombre indefenso ante la realidad, la angustia y la muerte. La imagen de la "galerna" se liga estrechamente con el marco marinerero donde Blas de Otero sitúa el recuerdo del niño ("En las sombras de un portal"); es el marco de las evocaciones de la infancia que vemos en poemas de Sahagún anteriores o simultáneos a los de Blas de Otero ("Un niño miraba el mar", "Canción de infancia", "Cita en mar", "Canción", "Amanecer", etc.). Del carácter simbólico mencionado son paradigmáticos los versos finales de "A imagen de la vida" que quizá hunda una de sus raíces en el oteriano "Nadando y escribiendo en diagonal" (1963). De 1963 data *Esto no es un libro* donde se incluye "Cuando", del que extraigo estos versos tan "sahagunianos" vinculados, además, con el tema de la amada: "detrás de la memoria / hay siempre un niño triste que nos mira"; estos otros concluyen "Campo de amor" (*Que trata de España*): "Un niño, acaso un niño, está mirándome / el pecho de cristal". Compárense con ellos, con su espíritu sobre todo, los de "Fotografía de niño" o de "Visión en Almería".

En cuanto al testimonio histórico, hay una preocupación en Sahagún en una doble dimensión de amor / dolor de raigambre muy oteriana (con superposición también de Machado). Sintomáticamente, Sahagún y Blas de Otero coinciden en la utilización del mismo verso de Quevedo para sintetizar una constante de la historia española: en "La muerte de Don Quijote" (*Que trata de España*) el segundo engasta el famoso "Diéronle muerte y cárcel las Españas" que

Sahagún también pondrá como encabezamiento de "El preso", poema con cuyo homenaje a Miguel Hernández se adelanta al de Blas de Otero, "1939-1942". Asimismo, ambos oponían al pesimismo de su presente la esperanza de un futuro libre por y para todos: así, por ejemplo, Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra* escribe el significativo "Vencer juntos" donde leemos "Abramos juntos / el último capullo del futuro", versos que parecen anunciar el espíritu e imagen final de "Agua subterránea": "decid que brindaremos todos juntos, / todos puros, todos alegres, como / si se abrieran de pronto las puertas de la patria". La "verdad común" mencionada en este poema (de linaje tan machadiano), es la que sirve también a Blas de Otero para dar título a la V sección de *Que trata de España*. Éste, en el poema que da título a su séptimo poemario (1959), "En castellano", tratando de dejar atrás el sufrimiento, brinda por un futuro de paz y de esperanza: "Yo levanto una copa de alegría en las manos, / en pie contra el crepúsculo". En "Dedicatoria" (EC), Sahagún, dirigiéndose a la amada, a la que, como el anterior, hace confidente del compromiso histórico, saluda en términos muy similares. Igualmente, la imagen del crepúsculo referida al mismo tipo de contenidos es cara a Sahagún, que al final de "El hijo" la reproduce casi idéntica a la de Otero: "En pie frente al crepúsculo, hijo mío, / yo te quisiera para siempre libre [...]", etc. Lógicamente, EC, el libro más directamente testimonial de Sahagún, habría de recordar en ocasiones a *En castellano* y a *Que trata de España* (1964). Ello se ve en el talante civil que los dos poetas reflejan en sus respectivos libros y que se resume en ese tiempo "hacia la luz" ya presagiado por Machado y vuelto a invocar por Otero en "Otoño" o en "Atardece". Deseo que, en el caso de Sahagún, ya palpataba en PA, atraviesa los poemas de EC y alcanza el enfoque de poemas como "No te niegues" (PUO).

En un plano ideológico Blas de Otero había sancionado en su "Cartilla (poética)" que: "Lo esencial / es la existencia; la conciencia / de estar / en esta clase o en la otra". Sahagún, por su parte, proclama la única vida plena: "la libertad de los trabajadores" ("El hijo"). Y para que no quepan dudas, en "Variación" expone sin tapujos su identificación con un concreto grupo histórico y social. El signo de rebeldía ante la situación histórica de España es común a ambos, cifrada ésta incluso en la misma imagen de la noche. En "I. Tierra" "y II. Inerme", Blas de Otero, explicitando el espíritu mencionado, repite: "Aun no nos damos por vencidos"; Sahagún, en la misma tesitura de "Variación" -"Claudicaciones, guerras, la noche en los caminos / no nos quitaron la esperanza"-, dirigiéndose, no a la "madre patria" como Otero, sino al poeta peruano en "Palabras a César Vallejo", manifiesta la misma rebeldía en términos casi idénticos: "sabrás que no

nos han vencido". En fin, prolonga Sahagún el linaje de Machado y de Blas de Otero en la demanda de la "paz y la palabra", palabra del pueblo ("Variación") y palabra del poeta abolido ("Antonio Machado en Segovia"), con superposición de voces y de terminología (cf. "In memoriam", *Que trata de España*).

La huella de un poeta admirado e interiorizado se prolonga más allá de una presencia circunstancial. Es lógico pensar que los primeros libros de Blas de Otero (hasta *En castellano*) ejercieran su influjo sobre todo en PA y CMN; junto a ellos, *Que trata de España* se hace perceptible en EC. La que no parecería tan evidente sería la presencia de un substrato efectivo en una fase avanzada del poeta "influido". Sin embargo, en un contexto de meditación sobre España y en vinculación con los temas autobiográficos, *Historias fingidas y verdaderas* (1970) prelude, al menos, vetas también abordadas por Sahagún en PUO. El planteo de "Manifiesto": "un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar [...]" contiene el germen de "Historias fingidas y verdaderas" (*Mientras*, 1970). En tesitura equivalente, la indagación sobre la propia vida y la reflexión sobre la memoria reciente de la patria se coimplican inextricablemente en los poemas de PUO, del que "Lugares" resulta muy ilustrativo. Por concluir con los acercamientos mutuos respecto al tema civil, ambos poetas, manifestando una preocupación colectiva que desborda el ámbito nacional, se sienten implicados en el sufrimiento y en la lucha de otros pueblos. No hace falta insistir en el simbolismo generacional de la experiencia de la guerra de Vietnam. Compárense en el espíritu y en el detalle "Canción de amigo" (*Hojas de Madrid con La Galerna* -1968-79-) de Blas de Otero -"¿Dónde está Blas de Otero? / Está en Vietnam del Sur, invisible entre los guerrilleros"- y "Meditación" de Sahagún-"Y siempre, / por detrás de mí mismo, / hay un desconocido guerrillero / que pelea en Vietnam"-.

No son menores las resonancias que podemos hallar respecto una concepción existencial y "social" de la vivencia amorosa. En este sentido, el motivo histórico antevisto forma también parte de la experiencia común y solidaria de los amantes. Ya en *Primeros poemas* (1939-1947) de Blas de Otero aparecen enfoques e imágenes en torno a la amada que tienen reflejos en la poesía amorosa -especialmente en la primera- de Sahagún. Por ejemplo, en "A la música" la mujer que se presiente y se desea es vinculada a las imágenes de la navegación y el viento: "Ahora navego lentamente: nube / Ahora eres viento / [...] amor, amor, el viento que nos hunde". Este trasfondo está presente, reelaborado, en poemas de Sahagún: por ejemplo, en "Aquí empieza la historia" (CMN) -"Pero ¿qué es este viento, quién me coge / el corazón y lo levanta en vilo, / y lo hunde

lo levanta en vilo?"- y en "Tiempo de amar" (EC) -"y tú y yo navegamos, ya sin tiempo"- . De *Ancia*, "Tarde es, amor" bien podría ser en algunos aspectos un precedente de ciertos motivos e imágenes de Sahagún: la prefiguración de la amada en "Aquí empieza la historia", "Un niño miraba el mar", "Dedicatoria"...; la imagen de la nieve que vemos en "Sobre la tierra" tiene un linaje oteriano (en "Desamor" la amada también es vista como nieve pura). Pero además de estas y otras resonancias que se puedan percibir (y que han de ser relativizadas) hay que señalar, sobre todo, que en la obra de ambos, siempre junto a las otras experiencias (religiosas, sociales, etc.), el poeta va descubriéndose a sí mismo, va construyendo su personalidad y su destino" (Sahagún, 1987:13). Así, el amor, que en un principio surge como un modo de salvación individual, acaba canalizando una realización plena coadunada con la responsabilidad colectiva.

Además de todo lo anterior podemos hallar a lo largo de la poesía de Sahagún una serie de elementos diversos (símbolos, imágenes, expresiones y fórmulas) que también vemos en la poesía de Blas de Otero. Algunos, de carácter universal, son comunes a otros poetas; lo que no obsta para destacar las concretas correspondencias entre ellos. Así, las venerables imágenes del río que pasa ("La tierra") y del árbol -la vida que permanece, la obstinación humana ("Soledad")- son tan constantes en la poesía de Blas de Otero como en las de Sahagún, a veces, significativamente, ligadas al tema amoroso ("Del árbol que creció en un espejo", "Paso el río paso el puente", "Ciudad", "Río duradero"). El título de este último poema, relacionado con otro de Rodríguez, coincide con la imagen que utilizará Blas de Otero en "Impreso prisionero" (*Que trata de España*): "duradero como el Duero". Antes he aludido a la superposición de imágenes en la visión de la amada como un río: es básico el ejemplo del verso que encabeza el poema "Cuerpo de la mujer, río de oro"; en "Ciudad", Sahagún, invirtiendo los términos de la comparación, ve al río "como si fuera una mujer desnuda".

Otra visión común con significado existencial, imbricada en la imaginaria del mar -más intensa en la poesía de Sahagún-, es la del hombre ante el acantilado. Véase, por ejemplo, la utilización de la imagen en "Relato" y en "Hijos de la tierra" de Otero, y la misma en "Noche cerrada", "Aventura del sonido" y en "País natal" de Sahagún. Precisamente, en correspondencia con la preocupación del destino histórico que late en la tercera parte de PUO, Emilio Miró notaba en "País natal" la misma estela expresiva de la poesía civil de Blas de Otero, sin aludir a las resonancias simbólicas que señalo, presentes también en "Deriva del

otoño” que a su vez contiene otro elemento marinerero de “Paso a Paso” -“roto casi el navío y ya sin remos...”: “Deriva del otoño este vacío / como del mar estos acantilados / a los que a duras penas, destrozados, / arriban ya los restos de un navío”. Por no prolongar en exceso este cotejo, sirva mencionar que, en el plano de la expresión, hallamos diseminadas, aquí y allá, numerosas coincidencias que no dejan de redondear el conjunto de afinidades que estamos analizando. Contrastaré algunas de las más evidentes:

Blas de Otero:

Cuando te vi, oh cuerpo en flor desnudo

“Sumida sed”

Ábreme. Ábreme, que vengo herido

y moriría, oh Dios [...]

“No cuando muera he de callar. Que muerto”

Abre

la puerta al alba,

madre.

Mira,

madre, que viene

herida.

“No espantéis al ruiseñor “

La realidad me llama con la mano.

He aquí España

[...]

La realidad me dice:

Así es la vida [...]

“Copla”

Sahagún:

Abrazado a tu tierra, cuerpo

en flor,

“Junio”

Pues la noche da miedo,

madre, que venga el alba.

“Homenaje a Rafael Alberti”

Del rosál vengo, madre,

del rosál sin sentido

Ábreme tú la puerta,

que vengo herido.

“Canción”

A la historia me lleva

la necesidad

Cómo se llena el pecho

de realidad.

“Canción”

Como vimos, ciertamente interesante es un influjo en que confluyen Vallejo y Blas de Otero: como ellos, Sahagún es muy dado a intercalar clichés dentro de sus poemas que, en ocasiones, también reconstruye. Sirva citar algunos por su explícita coincidencia con Blas de Otero. Escribe éste en “¿Termina? Nace” (*Ancia*): “aire, / castillos en el aire”; fórmula que Sahagún reelabora en “Río”: “Castillos en el aire / y aun estando en el aire, derrumbados, los sueños”. Asimismo, ambos recurren a la frase hecha “en carne y hueso” (“A la inmensa mayoría”, “Jucio final”, de *Pido la paz y la palabra*; Sahagún en “Llegada al mar”). Éste seguirá utilizando el mecanismo con aciertos expresivos como los de “Claridad del día” (“Los panes y los peces de tu pecho”) o “La casa” (“creció el amor, habitó entre nosotros / se hizo carne celeste por la tierra”), mecanismo que responde al mismo designio del observable en poemas como “Tu reino es de este mundo”, “Y el verso se hizo hombre” (*Ancia*) o “Una casa para toda la vida” de Blas de Otero.

4.5.3. OTROS POETAS DE LA “GENERACIÓN INTERMEDIA”

Aparte de la prominente ascendencia de la figura de Blas de Otero en la poesía de Sahagún, hay que mencionar más brevemente otros nombres con los que también tiene alguna relación como Eugenio de Nora, Celaya, Gaos, Bousoño y Hierro. Nora antecede a Sahagún -y a otros de su generación- en el tratamiento del motivo de la destrucción del paraíso infantil por el factor histórico. En este sentido, el poema “Patria” -con el que el sahanuniano “Manantial”, por ejemplo, guarda una relación notable- resulta paradigmático. Asimismo, la vertiente solidaria que refleja, entre otros poemas, “Carmen de la riqueza” (*Siempre*, 1953) o la presentación de la amada como reparadora de la pérdida de la niñez en “Último sueño”, anuncian variantes que tendrán un significativo desarrollo en PA y en CMN, sobre todo. En otra línea, también habría que constatar, por ejemplo, la invocación al mañana de la patria o las imprecaciones dolidas y rebeldes ante su historia (“Un deber de alegría”, “Pueblos de la meseta”, de *España, pasión de vida*, 1950). En esta línea, leemos en “El preso” de Sahagún: “¡Que nadie haga balance, que no llore / nadie!”.

Ya se sabe que en todos los poetas citados el tema de la memoria infantil ocupa un lugar señero. Son curiosos los ecos, por ceñirnos a un caso muy preciso, de “El niño que ya no soy” de Celaya en “Fotografía de niño” de Sahagún. No sólo es cierta dimensión ideológica la que en un momento dado acerca la

perspectiva de Sahagún a la de Celaya, sino, a veces, un candor sencillo y gozoso en la expresión de la dicha cotidiana o del amor. Compárense los siguientes versos de ambos:

¡Hola, ¡ilguerillo!
 Buenos días, buenos días.
 Anuncia con tu canto qué sencilla es la dicha
 “Buenos días”
 [...] ¡Buenos días,
 ¡ilguero, guardián de la hora triste,
 felices días nos dé Dios!”
 “Mañana feliz”

Por otra parte, a pesar de que la orientación religiosa de Sahagún es distinta de la reflejada por Vicente Gaos o Carlos Bousoño, participa con ellos, aunque desde una perspectiva negativa (más cercana a la de Blas de Otero), en la conciencia de la dificultad de mantener la fe tras la pérdida de la inocencia infantil. El desamparo tras la expulsión del paraíso, tras ser arrojado a la vida, que veremos en “La sed” parece estar anunciado en la última estrofa de “Recuerdo de la nada” (*Caminos de mi sangre*) de Bousoño, con notables parecidos en sus finales.

Probablemente fruto de la amistad entre Gaos y Sahagún se diera un influjo poético cuyo verdadero alcance requiere un análisis más pormenorizado que la nota presente. No deja de ser curiosa la coincidencia de que Sahagún titulara su libro de 1957 (año en que gana el “Adonais”) *Profecías del agua* cuando Gaos había publicado el año anterior su *Profecía del recuerdo*, donde la temática infantil y adolescente vuelve a ser muy significativa. En cualquier caso, el influjo muy bien podría haber sido mutuo: a CMN pertenece “Cosas involvidables” cuyo final -“Sucederá en España, en esta mala / tierra que tanto amé, que tanto quiero / que ames tú hasta llegar a odiarla”- parece anunciar unos versos del “Preludio” (*Concierto en mí y en vosotros*, 1965) de Gaos, donde también manifiesta, como Sahagún, la tensión entre amor y resentimiento hacia la patria: “Hacia los que viven en esta / España que tanto amo / y que odio tanto”.

Respecto a Hierro, habría que señalar, además de las concomitancias de tipo temático (significado de la infancia, actitud crítico-testimonial, imbricación sujeto-colectividad), las de tipo formal: la utilización del eneasílabo, de la cursiva para los poemas con carácter prohemial o epilodal y para versos sobre los que

interesa llamar la atención, y, probablemente, la técnica evocativa (basada en las superposiciones temporales y en las yuxtaposiciones espaciales) llamada por Hierro "alucinación".

4.6. CONFLUENCIAS CON OTROS COMPAÑEROS GENERACIONALES

La variedad de voces que se oyen en los poetas del 50 ha aconsejado en ocasiones a los estudiosos la clasificación de los mismos en tendencias o subgrupos de afinidad más precisa (cf. Martínez Ruiz, 1977:58; Hernández, 1978; Polo, 1983:111; García Martín, 1986; Prieto, 1987; Riera, 1988, etc.). Dentro de tal marco, Prieto de Paula ha señalado que Sahagún "congenia más con quienes hacen del acendramiento y la trémula medida expositiva sus razones de ser líricas [...] como Claudio Rodríguez, Eladio Cabañero o Francisco Brines" (1987). Pero también se relaciona más o menos indirectamente con otros poetas del grupo. Con Valente y con Caballero Bonald, por ejemplo, en su propensión al retorno, a la proyección de la infancia como forma de hallar apoyaturas éticas y de la memoria como cifra de la existencia. Con Valente, particularmente, en la obsesión por "indagar en lo oscuro" que condiciona en ambos la tendencia progresiva a una expresión densa y concisa y a unos tonos sombríos, si bien los planteos, en cuanto al desarrollo de esa poética, son en Valente mucho más radicales. Además se podrían anotar sus paralelismos en la concepción poética del amor, un amor de signo quevedesco más allá de la muerte, cuya memoria de imágenes llameantes (el elemento lumínico de la amada es característico en ambos) constituye una de las últimas formas de salvación: el *tú* necesario para atravesar la muerte (compárese, por ejemplo, el tono de "Canción para franquear la sombra" (*Interior con figuras*, 1976) con tantos poemas de PUO).

Por otro lado, con Gil de Biedma y con Cabañero comparte, en cierto grado vinculada con una exaltación de la infancia, una mitologización de la solidaridad, y con Goytisolo una veta satírica que, abundante en éste y escasa en Sahagún, no deja de resultar significativa si comparamos, por ejemplo, el tono de "Las buenas maneras o la soledad en el poder de un político conservador en tiempos de transición" o "El hijo pródigo" con los sahaqunianos "De la vida en provincias" y "Parábola y metamorfosis", respectivamente.

Como vimos, Sahagún formó grupo amistoso desde su llegada a Madrid con Cabañero, Rodríguez y Brines. La comunidad de referencias y de motivos

entre Sahagún y Cabañero -que dedica al primero dos poemas, "La comida" y "Amigo Carlos"- se hacen evidentes en una proyección ideológica, en la recepción de influjos (Vallejo, por ejemplo), en los motivos civil y amoroso (el presentimiento de la amada como se refleja en "Tus bellas manos de niña", *Marisa Sabia*) y en ciertas imágenes de abolengo infantil como la figura protectora de Dios, un abuelo bonachón (en "La despedida" de Cabañero y en "Creación" o de "Noche cerrada" de Sahagún). Con Brines coincide Sahagún, aparte de la tendencia evocativa que propicia las superposiciones temporales, en una intensidad emocional, manifestada sombríamente en sus últimos libros, y en una conciencia desesperanzada rayana en el nihilismo existencial (*Insistencias en Luzbel* y *PUO*, respectivamente). Aparte de estas similitudes generales, a veces surgen las mismas imágenes simbólicas para expresar una experiencia equivalente: el abatimiento del árbol o de las palomas, transposiciones del arraigo y de la inocencia, que Brines utiliza, por ejemplo, en "El barranco de los pájaros" (*Las brasas*) y Sahagún en "Río", "Ciudad" y "Creación".

Si la crítica no se ha detenido a considerar las consonancias de Sahagún con otros compañeros -como los antevistos-, no es el caso de su relación con Claudio Rodríguez, quizá porque en poemas de la primera época de ambos las interrelaciones eran bastante notorias. Éstas se refieren tanto al plano temático y tonal (infancia, solidaridad, sentimientos cordiales y emocionados...) como al plano formal elocutivo (retórica exhortativa con la que apelan al interlocutor implícito o al lector y modulación métrico-sintáctica de frases largas, aligeradas rítmicamente por el uso de encabalgamientos dúctiles y del endecasílabo, con un contrapunto de frases cortas impresionistas) y al simbólico (la lluvia, el aire, la luz que reflejan sensaciones de transparencia, pureza o verticalidad y se convierten en correlatos materiales de dimensiones trascendentes). Todo ello se notaría, sobre todo, en *Don de la ebriedad* y *Conjurios* de Rodríguez, en PA y CMN de Sahagún. Aunque quizá sean más la huellas de la poesía de aquél en la de éste, las correspondencias son mutuas. Así, por ejemplo, la imaginería en torno a las estrellas, a la purificación y a la verticalidad entre el cielo y la tierra de "Palabras junto a un lago" mantienen una deuda con el poema "A las estrellas" de Rodríguez. Ya he señalado la relación entre la paronomasia del verso final de "Al ruido del Duero" y el título del poema sahanuniano "Río duradero" y la imagen central de "A mi ropa tendida" con la de la estrofa de "Llegada al mar" que, a su vez, procede de Vallejo. Con éste se liga igualmente la dimensión solidaria de poemas como "Ante una pared de adobe" y "La contrata de mozos", cuya filiación aclara el sentido de la hipotética dependencia con Rodríguez de

poemas de Sahagún como "Otra vez río". De una parte, éste aparece publicado antes que los de Rodríguez, si bien hay que tener en cuenta la precisión de García Martín en el sentido de que Sahagún conociera previamente "La contrata de mozos", y, de otra parte, hay que convenir con Prieto de Paula en que se trata más bien de concomitancias debidas a las afinidades electivas, que nada amen- guan la originalidad de ambos (cf. 1987:175).

Tanto "La contrata de mozos", "El baile de Águedas" o "Pinar amanecido" como "Agua subterránea" y "Otra vez río" pertenecen a ese tipo de poemas que, más allá de su aparente temática realista, trascienden lo cotidiano ética y metafí- sicamente. Asimismo, "Siempre será mi amigo", "Dando una vuelta por mi calle" y "Caza mayor", en similar tesitura, ofrecen elementos muy consonantes con otros tantos reflejos en poemas de Sahagún como "Manantial", "Montaña neva- da", "Niño en peligro" o "Hacia la infancia". Para ambos la lluvia incardina un símbolo de purificación, como en "Lluvia en la noche" (PA), cuyo título, a su vez, da pie al de Rodríguez, "Nieve en la noche" (*Alianza y condena*). Las concomi- tancias son más numerosas y evidentes en los primeros libros pero, pertene- ciente a este último, "Sin leyes" ya parece contener el motivo amoroso y erótico como forma de resistencia contra el tiempo que veremos también en poemas posteriores de PUO ("Arenas", "Insomnio", etc.).

4.7. EUGENIO MONTALE. Y CONCLUSIÓN

La incidencia del poeta italiano en la evolución del estilo de Sahagún se empieza a notar a finales de los sesenta. Éste, buen conocedor de Montale -al que lee desde 1959 y empieza a traducir poco más tarde-, comparte con él la poesía como medio de conocimiento, de un conocimiento específico del sujeto y de su relación con el otro colectivo e, igualmente, una poesía con profundas raíces existenciales.

Navarro señala cómo la visión de la vida desilusionada del primero habría acentuado esa tendencia en el segundo (cf. 1989:169), de suyo propenso a ella. Ese punto de inflexión en que la poesía de Sahagún empieza a manifestar más pesadumbre se hallaría en el curso de escritura de EC. "Amanecer" es un ejem- plo ilustrativo porque remite, no sólo a "Riberas" de *Huesos de sepia* (1925), sino también al objeto concreto mencionado en este título. Según la traducción de F. Ferrer Lerín (1973, Madrid: Visor, p. 131-132) los versos de referencia citan:

Dulce cautividad, hoy, riberas
de quien se entrega casi
a revivir un antiguo juego
nunca olvidado.

Rememoro el acre filtro que ofrecisteis
al confuso adolescente, oh playas: en la arena
de las orillas un amplio batir, uniforme
estremecerse de vidas
una fiebre del mundo; y cada cosa
en sí misma parecía consumarse.

Oh alboroto de aquel tiempo
como el hueso de sepia en las olas
desvanecerse poco a poco;
volverse
un árbol rugoso o una piedra
limada por el mar; fundirse
en los colores de los ocasos; desaparecer carne
para surgir nacientes ebria de sol, por el sol devorada.

Sahagún, en "Amanecer" refleja parecido estado de ánimo, pero, a diferencia de Montale, no opone el vitalismo vivido en el pasado a una situación presente de decadencia, sino que identifica los sentimientos desolados de muchacho con los del hombre que lo recuerda:

Pero vuelven las barcas con la aurora y vuelvo
también yo nuevamente a recordarme solo,
junto al mar y los huesos calizos de las sepias.
De aquellos merodeos de la infancia, ¿qué queda?
Nada está consumado. El tambor suena
y el aire gratuito da a las cosas
su perfil más exacto,
quiero decir, su tenue bruma,
su ávida ensoñación. Y prevalece,
hoy como entonces, la melancolía,
la soledad, lo inútil en la arena.

Ha hecho notar Joaquín Arce a propósito de Montale que “el hueso de jibia, como resto de lo que fue de vida, parece querer aludir a lo ya petrificado y residual”, con lo que esa imagen “puede llegar a conllevar un significado superpuesto que haga referencia a la condición humana del poeta y a su visión del mundo” (Arce, 1982:35). La mención de Sahagún de los huesos calizos de las sepias, contribuiría, connotativamente, a sugerir similar proyección. Asimismo, ciertas imágenes para la expresión de sentimientos íntimos que constituyen “correlatos objetivos para [su] exposición transferida” (Navarro, 1989:170) tales como marinas, paisajes playeros desiertos y desnudos, que traducen pesadumbre vital. Esta tendencia se acentúa en PUO y continúa en LP. El poema introductorio del primero -“Nadie se asome a esta ventana / que no se ilumina / [...] Me reconozco en su espejo sombrío: / todo está decididamente en orden / menos mi propia vida”- evoca, y no sólo por la imagen de la ventana, al también poema prohemial “El balcón” de *Las ocasiones*, en traducción de Joaquín Arce (Madrid: Júcar, 1982): “La vida que da vislumbres / es la sola que distingues. / A ella te extiendes / desde esta ventana que no se alumbra”. Resulta igualmente extensible al Sahagún de PUO esta apreciación de Arce: “el poeta intenta expresarse a través de un mundo objetivo que le condiciona, identificándose con unas formas desgastadas de la naturaleza, cuyo significado va más allá de lo apariencial para configurarse en una pesimista visión de la existencia” (1982:35). Los cuatro primeros versos de “Final”, epílogo de aquel libro, son una muestra inconfundible de esta perspectiva: “Como final de esta oquedad sonora, / he aquí el hueso irredento: / ni perros lo desplazan en la noche / ni su fósforo brilla”.

El ejemplo de Montale incide así en una expresión (la de PUO y LP) “que se repliega sobre sí, se torna por momentos oscura y hace suyo el principio montaliano de expresar un determinado objeto poético escamoteando la ocasión que le ha dado pie, con lo que el resultado se tiñe de cierto hermetismo” (Navarro, 1989:171). Ésta es la última influencia visible en la poesía de Sahagún que merece ser destacada y que se produce, además, cuando la personalidad poética ya formada suele ser más refractaria a las impregnaciones.

Sahagún es un lector y escritor culto que ha ido “eligiendo” su propia tradición poética y que, en tanto escritor con voz personalísima, no se limita a ser un receptor pasivo sino que, como diría José Olivio Jiménez, “se crea siempre sus propios precursores [...] y los perfila y modifica desde su perspectiva personal y temporal” en virtud de la naturaleza apócrifa del pasado (cf. 1983:18). De ahí que las fuentes diversas de las que desde un principio fue bebiendo acaba-

ran uniéndose en un cauce literario común, el del “río de la memoria” del propio Sahagún, cuya voz, lejos de quedar ahogada, se eleva con un inconfundible timbre poético sobre los ecos, los cuales no opacan esa voz sino que la acompañan coralmente, revelando esa imprescindible dialéctica (entre tradición y originalidad) a la que el mismo Sahagún se ha referido y a la que todo gran poeta se debe.

5. TEMAS DE LA REALIDAD Y DEL CONOCIMIENTO

La poesía de Sahagún se ciñe a un círculo de obsesiones fundamentales en torno a la vivencia del tiempo y a la pasión por el conocimiento. Si tenemos en cuenta el origen experiencial de su poesía, es natural que ésta reproduzca sus preocupaciones existenciales: la memoria de la infancia y su pérdida, los retos de la realidad (los enigmas del tiempo, de la vida y de la muerte), la relación con el otro en un plano individual (el amor femenino) y en un plano colectivo (la dimensión social e histórica), la soledad del ser, el destino del hombre... En conjunto, todos esos temas, anudados, "forman una pirámide humana de signo existencial" (Domínguez, 1976:258), como el propio Sahagún ha reconocido (cf. *Revista*, 1981:69). En torno a ellos, la memoria (forma humana del tiempo) y la palabra (forma de la memoria humana) constituyen los modos de acercamiento, de indagación y de toma de conciencia que el poeta tiene a su alcance. Vida y conocimiento en la poesía de Sahagún que Santiago Navarro ha resumido en el cuño de "vivencialismo ahondador" (1989:150). A toda esa dialéctica responde el análisis que propongo a continuación distinguiendo metodológicamente los que he llamado 'temas de la realidad' (la infancia, el compromiso histórico, el amor existencial) y los 'temas del conocimiento' (la memoria, el tiempo y la palabra).

5.1. TEMAS DE LA REALIDAD

5.1.1. LA MEMORIA DE LA INFANCIA

Si hay temas que caracterizan a una generación, el más representativo en los poetas del medio siglo serían el de la memoria y, en buena parte subsidiario de éste, el de la infancia. Como ya señaló García Martín, es “característica exclusiva suya [...] la evocación de los años infantiles vividos durante la guerra civil o la primera posguerra” (1986:241), pero se ha matizar. Aunque el cliché de Jiménez Martos “los niños de la guerra” para referirse a sus componentes goce de fortuna crítica, no todos ellos, ni con la misma intensidad ni significación, manifiestan una especial vinculación entre su infancia y las circunstancias históricas en sentido estricto; cuando la manifiestan, los reflejos suelen ser muy personales y diversos. Por ejemplo, la experiencia de la guerra y, aún más, de la sordidez y represión de la posguerra fue trágica y traumática para Goytisolo, especie de “extraña” vacación, generadora de una contradictoria conciencia para Barral (cf. *Encuentros*: 58 y 87). Recuérdese la advertencia de Benito de Lucas, pues, aunque todos fueron niños de la guerra, las limitaciones (de alimentos, de justicia, de libertad) no estuvieron repartidas equitativamente entre los jóvenes poetas (cf. 1981:73). Como sea, en casi todos ellos la rememoración de la infancia tiene por objeto la recuperación de paraíso infantil a través de la palabra o la lamentación elegíaca por su pérdida; y, como rasgo muy peculiar, constituye una apoyatura clave de “la dinámica confrontación del pasado dentro del histórico balance del presente” (Caballero, 1962:7) con una dimensión simbólico-existencial.

5.1.2. INFANCIA Y VISIÓN POÉTICA DE LA REALIDAD EN CARLOS SAHAGÚN

La indagación y reflexión en torno a la memoria de la infancia y de la adolescencia constituyen un ejercicio predominante en gran parte de la poesía de Sahagún, hasta el punto constituir una verdadera “contumacia”:

“el leit-motiv de la poesía de Sahagún es la infancia, una infancia que atezca su vida y su escritura zarandeándolo con sus espejismos de realidad y vértigo, con su ansia de recuperación y de inexorable irrecuperabilidad,

una infancia desgraciada y mitologizada [...] Infancia engendradora de toda su ideología existencial y testimonial.” (Gracia, 1984:152)

Ahora bien, no creo que sólo sea este rasgo -“la ya anotada constancia y fidelidad al tema, lo monolítico y arqueológico del mismo a través de toda su obra, la conversión del mismo en su primer y último oficio” (Gracia, 1984:31)- el que distingue a Sahagún de sus compañeros generacionales pues ni es tan monolítico, ni deja de vincularse enjundiosamente con otros temas -amor, testimonio, palabra- que integran una coherente, profunda y, estéticamente valiosa, cosmovisión poética. Más bien sus poemarios forman una especie de desarrollos concéntricos alrededor de preocupaciones fundamentales que arrancan de una honda experiencia de la niñez condicionada por factores ambientales como el mismo Sahagún ha señalado:

“una indagación sobre el mundo de la infancia, pero una infancia concretada en un determinado momento político y con unas circunstancias también familiares específicas: mi familia había sido republicana. Entonces, no sé, aquellos años, que eran unos años en cierto modo de formación, son años en que la desolación ambiental imprime ya carácter y se busca una cierta forma de salvación, que en mi caso viene a través de una serie de temas que también aparecen en mi poesía: el tema del amor, el tema de la solidaridad humana.” (*Encuentros*:87)

Adentrarse por las galerías de la memoria hacia la región de la infancia no sólo va a implicar el retorno añorante a una edad auroral, sino también, y sobre todo, una vía de conocimiento de la propia personalidad marcada desde el origen por el entorno determinado y determinante de la posguerra.

5.1.2.1. DEL PARAÍSO INFANTIL AL DESENGAÑO

Las cara positiva, idealizada, del mundo de la infancia en la poesía de Sahagún se plasma en la recreación de una edad mítica, pura y elemental. Esta visión, que va más allá de una evocación concreta, aparece desarrollada sobre todo en “Aula de Química” y “En el principio, el agua”. En éste el poeta comienza parafraseando la narración bíblica del Génesis pues lo que cuenta es la creación de un mundo bueno e inocente ante los ojos inocentes del niño. A través

del símbolo de un agua seminal que se expande inundando todo de paz y de amor rememora una Arcadia original y armónica: era cuando el mundo “estaba bien hecho”. Y el niño, junto a otros niños llenos de esperanza, percibe esa vida, en la que tiene su puesto por derecho propio a pesar de la solapada amenaza de la figura del profesor con sus “palabras de piedra”. Dentro de la pintura de un mundo ideal, la referencia a la escuela hace que la fábula tome tierra y se imbrique en la realidad concreta del pasado.

En “Aula de Química”, nueva versión del paraíso infantil, la presencia del profesor -totalmente positiva- es la de “un hombre bueno y alto que explicaba, [...], de buena fe, con buenos ojos siempre, / la fórmula del agua”. En este segundo poema la evocación -mítica, no obstante- está más ceñida a las propias experiencias escolares. Un velo de idealizado lirismo envuelve ambos poemas desdibujando los perfiles de la realidad y dotándola de una ambigüedad acorde con su dimensión simbólica. La localización temporal o, en rigor, su falta es otro rasgo de su carácter simbólico. “En el principio, el agua” se enmarca en un pasado fabuloso, ahistórico; tiempo de resonancias legendarias: “cuando el diluvio universal, / el llanto universal, / y un cielo todavía universal”. La historia que cuenta trasluce una humanidad todavía sin culpa. La concreción del entorno infantil es mayor en “Aula de Química”, donde las referencias puntuales (mesa de madera oscura, cabello blanco, pizarra, cuaderno, notas...) establecen un puente con la realidad cotidiana. Pero también aquí el tiempo, si bien menos abstracto, aparece proyectado en el pasado estático como un pequeño orbe cerrado y distante: “tendiendo las manos al recuerdo, / hay una mesa de madera oscura, / y encima de la mesa, los papeles inmóviles del tiempo”.

La concepción idealizada de la infancia se prolonga parcialmente en “Manantial” y otros poemas. Pero el contexto histórico que el niño comenzará a sufrir no será el decorado idóneo para la ensoñación quimérica. Mas un velo de engaño aún le permitirá la ilusión de la vida naciente: “Era la vida, el viento, / apresando en sus redes la creciente / felicidad, era la muerte misma / que yo veía lejos o casi no veía”. Antes de que el recuerdo de incipientes vivencias infelices se sobreponga, la primera infancia constituye el fermento de recreación de una edad dichosa pero ya despojada atributos míticos. Sin embargo, todavía es evocada, en palabras de Moreno Castillo, como “reino auroral en que todo es futuro, en que no necesitamos ser justificados y en donde todavía recibimos el nombre de hijo” (1976:5). En este sentido, el poeta expresa el origen inmaculado de la infancia: “El niño es sólo una mirada limpia y sin culpa, nacida para algo tan sencillo como ver” (“Visión en Almería”); con la perspectiva de un futuro lumi-

noso con los mejores augurios: "Tu destino era hermoso como un cielo sin nubes, / tu destino era alegre" ("Llegada al mar"). Es el tiempo de la conciencia infantil, tiempo aún incólume al que retorna el sujeto en "Hacia la infancia" y clama a la madre para que mantenga al niño en una inmovilidad dichosa:

A la puerta hay un niño, madre, ahora
 es el momento, no le dejes nunca
 crecer. ¡Aquel caballo de cartón
 que no galope, aquellos ojos míos
 que sólo miren las estrellas!

Tiempo en que el patrimonio de pureza del niño alcanza su máxima expresión: "Ángel cargado de blancura / mirabas a lo alto..." ("Fotografía de niño"). La ciudad de entonces, con sus palmeras inolvidables, sus playas, su cielo azul, como la tierra hermosa y popular luego evocada en "Desde esta colina" (EC), conforma el marco ideal del despertar a la vida del, sin embargo, "Niño en peligro". Espacios propicios para los juegos o para la aventura infantil ("Fotografía de niño", "Entonces"). Antes de que acaezca su inexorable final constatamos, pues, su memoria gozosa, que no se limita a la mera expresión sentimental, sino que, vía poética, trasciende el espíritu de la inocencia, dimensión positiva de la existencia, frente a las fuerzas negativas. Todo ello constituye una visión de la infancia como un paraíso imaginario, soñado, vivido o recordado, "la posibilidad de lo que fue o podría ser frente a lo que es" (Moreno, 1976:5).

Simultáneamente, en poemas como "Manantial" o "Niño en peligro" la infancia es concebida como una etapa de ignorancia o engaño derivados de la inocencia del niño: motivo clave de la poesía de Sahagún hasta el punto de ser una de sus preocupaciones más lacerantes. Las aparentes contradicciones que presenta el tratamiento del tema proceden de una perspectiva plural que abarca una coherente complejidad significativa. El motivo del engaño funciona sentimental e ideológicamente como revulsivo desmitificador de la idealización infantil tal como la veíamos arriba y a la vez como medio de denuncia de un entorno fraudulento en que el niño fue víctima. El poeta evocará con resentimiento, más que la volatilidad de las ilusiones infantiles, la manipulación de "su mirar limpio". A este respecto resulta esclarecedora la reflexión del propio Sahagún: "La infancia es, entre otras cosas, un período neutral; quiero decir que el niño está dispuesto a aceptar como verdadera cualquier enseñanza; y al recibirla como tal, la hace centro irrenunciable de sus propias querencias" (1975:124).

El mundo del niño se desvanece al crecer y comprender: “Lo derribó aquel viento malo. Tú no sabías: / eras recién llegado de una tierra de ensueño”. Tales versos pertenecen a “Llegada al mar”, poema que indica simbólicamente desde el título el difícil acceso a la vida adulta, la percepción de la negatividad existencial. En tal tesitura, el desengaño es ligado a la aprehensión de la temporalidad; conciencia del tiempo que constituye la verdad dinámica frente al estatismo atemporal del niño:

En carne y hueso ahora se convierte el caballo
que fue cartón y fue mentira, y tú eras niño,
y tú eras niño y nunca se movía, y querías
que el tiempo galopase, y eras niño hasta el fondo.

La diferente perspectiva del niño y del adulto explica la divergente valoración. Así, optimismo de aquél y nihilismo de éste responden a dos interpretaciones antitéticas de la misma infancia. En sintomáticos versos de “Noche cerrada” el hablante se refiere a ella como época de horizontes esperanzados y, a la vez, falaces: “Desde el punto de vista de aquel niño / todo era claro y mañanero, quiero decir, todo era / mentira, puro engaño”. En estos y en otros poemas de la serie se trasluce un resentimiento acusatorio contra los responsables históricos de la manipulación sufrida por el niño, si bien tal vertiente crítica será explícita sobre todo a partir de EC en poemas como “¿Para quién se crearon los caminos? Sucede” donde el trasfondo metafísico no borra un concreto marco social: el tan ideologizado ambiente de la posguerra. Más directa es la denuncia en “Desde esta colina”, donde tampoco está ausente una dimensión simbólica:

Pero todo se vino abajo, sueño
que barre el viento, mentira que nos presentaron
bien adobada,
en la infancia, a la edad justa, cuando nuestros ojos
eran azules y propicios para el engaño.

La angustia del muchacho por el descubrimiento de la farsa sin objeto, de la efimeridad de los sueños también será evocada en “Parábola y metamorfosis”. La mentira, pues, individual o colectiva, existencial o social, es una de las causas de la frustración que subyace en la poesía de Sahagún. En PUO el poeta buscará en “lo oscuro” de la memoria para rescatar al menos “evidencias vagas”

(“Invierno y barro”) consciente de su difícil indagación porque la mentira planea “desde el comienzo de los siglos” y, en lo que atañe al ámbito más personal del sujeto, desde su infancia, “Final de fábula”: “Pero no hubo sino un fraude / naciente, una fábula triste / que un día empezaron a contarnos / en la niñez, entre violines”. Otro sesgo mitificador del origen del mal se superpone de nuevo a una experiencia bien real, biográfica, pero en una dirección contraria a la de PA; lo que en una lectura atenta nos lleva a apreciar la esencial unidad de esta poesía que refleja vivencias muy personales estructuradas imaginariamente con una dimensión mítica: el Bien-el Paraíso-la Infancia Inocente / el Mal-la Tierra de los hombres-la Infancia victimada.

5.1.2.2. PÉRDIDAS Y ACCESOS: *REGNUM HOMINI, REGNUM DEI*

En el choque e integración de contrarios en la poesía de Sahagún, a la configuración mítica de la memoria infantil opone otra cercana a la realidad histórica, no en el sentido de ofrecer una crónica concreta y directamente testimonial de su propia experiencia, sino de desenmascarar los fraudes del tiempo - personal y común-. Como ya dijo Benito de Lucas:

“El poeta asienta, en los tristes años de la posguerra, gran parte de su meditación. Pero esta meditación no evoca el tiempo perdido buscando refugio entre sus horas, sino, por el contrario persigue la desmitificación de esa edad donde el engaño que sobre nosotros obra la realidad nos impide ver con ojos verdaderos lo que más tarde y con dolor descubrimos.”
(1973:31)

En la gradación biográfico-poética -en tanto que ésta narra un proceso paulatino- llega el momento del conocimiento, del descubrimiento de la condición humana y por tanto, de la pérdida de la inocencia; “Manantial”:

Pero avancé. ¡Quítame el pecho, madre,
déjame ver detrás de ti las sombras
del dolor, [...]
Pero avancé. Y la vida se hizo dura
como una roca, innecesaria
igual que la ventana de una celda.

Crecí y crecí.
 ¡Qué oscuro el campo, el tiempo,
 el viento, el valle, cómo mi alegría
 se va, la entierran, se la llevan...!

En torno a este motivo el poeta rememora el acceso del muchacho a las experiencias de hombre y su despedida definitiva de la infancia. Moreno Castillo señala que la poesía de Sahagún “está presidida por el signo acuciante de la infancia perdida” (1976:5). Léase la de su cosmovisión: la de una conciencia aún libre de la angustia existencial cuya desaparición tiene una causa metafísica, la caída de la fe religiosa -del *Regnum Dei*-, y una causa temporal, el encuentro con el *Regnum Homini*. En el primer caso, la quiebra de la fe religiosa priva al sujeto de un seguro cimiento existencial; en el segundo, la percepción de la injusticia humana le azuzará una concienciación social. Esta coyuntura cierra la etapa de la niñez para dar paso a una inquieta adolescencia en la que surge el complejo de culpabilidad humana pero también el descubrimiento del amor femenino.

El contraste entre utopía y realidad se refleja ya desde el más mitificante de los poemas sahanunianos: la parte final de “En el principio, el agua” describe la réplica a toda su parte anterior cuyo mundo arcádico se desmorona con la llegada del mal. El agua de la vida y de la pureza se convierte en muerte y en culpa hereditaria de la humanidad:

pero,
 cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando
 el agua se hizo amiga de la sangre,
 y en cascadas de sangre cayó, como una herida,
 cayó sobre los hombres
 desde el pecho de Dios, azul, eterno.

Breve y concluyente epílogo que entraña un doble significado simbólico desarrollado en sucesivos poemas. De una parte, el irrupimiento implacable del mal en un sentido genérico. Esta concepción metafísica conlleva la consideración de un Dios anuente al dolor, al odio y a la muerte. De otra parte, este dolor tiene causas muy concretas: las del contexto histórico de la patria.

Regnum homini 1: "el tiempo del dolor bombardeado".

La reciente guerra civil y sus consecuencias constituyen el ambiente en que el niño es testigo y víctima de la encarnación del mal: el odio, la injusticia, la opresión, la muerte. De manera que la infancia es "el tiempo del dolor bombardeado" ("Río"). Dos ríos se imbrican en este poema: el de la historia de la patria, con corrientes de muerte y desolación, y el de la vida del adolescente, cuya fe se "quiebra a fuerza de crecer y entender" (Garciasol, 1958:138) la tragedia colectiva -la muerte fratricida- y de intuir el propio sino mortal: "Mi edad, mi edad de hombre / sabedlo bien, un día se perderá en la tierra". La conciencia de la propia condición mortal, aquí con un sesgo combativo, aparece como serenamente aceptada en los versos de "Llegada al mar": "Muchacho, acércate. Tienes el mar delante / y una tarde cualquiera te hundirás en sus brazos"; el reto de la vida se superpone a la pérdida de la infancia que lleva aparejado, con la percepción del signo temporal del hombre, el descubrimiento de su destino mortal. Existen circunstancias bien concretas de este proceso: el factor histórico de la guerra civil y sus consecuencias son el desencadenante externo de un precoz y brusco despertar a la realidad: "Despertar de la infancia no quisimos / y no sé quién nos hizo despertar" ("Canción de infancia").

Carlos Sahagún nace en 1938, en medio de las bombas y de la locura colectiva de la patria. Como es lógico, él no sería consciente de ello hasta bastantes años después. Su infancia se desarrolla durante la inmediata posguerra, sobre la que sí puede tener una conciencia directa. La memoria constituye una vía objetivadora al propiciar una reflexión consciente sobre el pasado y al desvelar la trascendencia de las vivencias de entonces para la conformación de la propia personalidad. Y también para constituirse en espejo de una memoria generacional. A propósito de Sahagún, Jiménez Martos declaraba que era el poeta joven que mejor había expresado el estado espiritual de los "niños de la guerra", a pesar de que, por lo dicho, sólo la conociera a través de sus consecuencias, de la posguerra; atribución que el mismo Sahagún ha asumido (cf. *La voz de Asturias*, 30-5-87). Reflejo de ese espíritu que se manifiesta, por ejemplo, en la experiencia del sufrimiento con una materialización concreta en la vida cotidiana del niño. En su voluntad de objetivación, el sujeto poético se remonta a las primeras sensaciones soterradas en el limbo de la memoria cuando todo el horizonte del niño aún estaba circundado por los brazos protectores de la madre: "Me vendaron los ojos, me decían: / Es mentira el dolor, el hambre, todo. / No pienses más, reposa. Duerme, olvida" ("Manantial"). Sin embargo, el adul-

to se percatará y el poeta se hará eco de la tragedia colectiva en que había llegado a la vida ("Río", "Cuerpo desnudo", "Cosas inolvidables") con una visión voluntarista y retrospectiva que le lleva a contar los hechos como si se tratara de vivencias personales y conscientes, en tanto *biografía intencional* (Garaudy).

Ese talante, pero con mayor implicación de la memoria real del sujeto, genera el panorama ofrecido en "Visión en Almería" a partir de sensaciones dimanantes de las impresiones semiconscientes del niño: "La nueva situación nos había llevado a Almería, tal vez en un tren lento que cruzara en la noche las tierras de la Mancha doblemente muertas: por el paisaje y por el silencio de sus gentes diezmadas en la reciente guerra". La pobreza y la soledad sufridas entonces son recuerdos lancinantes que se repiten a menudo ("Cuerpo desnudo", "Hacia la infancia", "Canción de infancia") así como las alusiones a los culpables de las privaciones. La niñez en esa época no propicia está marcada por el estigma del hambre bien grabado en la memoria en contraste con la evanescencia de las mitologías infantiles, "A imagen de la vida":

¿Qué niño irá a caballo pensativo
hacia el mar insondable,
para contarnos una dura historia
de despojos guerreros y de hambre,
como aquel mediodía que revive
aún hoy, bajo los cascos sollozantes?

A pesar de la dureza de la vida, el niño confió durante algún tiempo en un Dios bondadoso cuya providencia restaurara la justicia acercándose paternalmente a los pobres ("Renuncio a morir"). El mismo Dios-abuelo evocado en "Noche cerrada", donde el poeta vuelve a recordar las dificultades de la vida cotidiana y la penuria de aquellos "tiempos difíciles y oscuros". En fin, quizá sea "Visión en Almería" el texto que más directamente refleje la dureza de la situación. De este poema opina Cano que se acerca más al *Ocnos* de Cernuda que al *Platero* de Jiménez (cf. 1973:12). La evocación sahaduniana del ambiente almeriense está cargada de oscuras tintas, a diferencia del idealismo sentimental del segundo y de la revisión suavizada por la añoranza del primero. El sentido último de la recreación es anunciado previamente por el poema-*preludio* que la precede: de nada sirve haber superado precariedades materiales y espirituales "si cada día regresa la imagen de Almería / me acompaña fiel, insoslayable / la sordidez de aquellos años". La prosa, "especie de justificación teórica de la fija-

ción del autor" (Navarro, 1989:153) expone, la fatalidad de la obsesión infantil. El poeta es consciente de todo ello, como lo es de que hechos anteriores y posteriores pueden entremezclarse en la memoria dejando una indeleble amargura y condicionando una etopeya adolorida y pesimista:

Yo guardo de esa infancia un recuerdo duro, macizo como una roca insoslayable, antiguo y reciente al mismo tiempo. Lo siento vivo en mí, noches y días, y sobre todo en las horas más tristes.

"Recuerdo duro" que pesa y tiñe oscuramente la visión subjetiva de una Almería que para la psicología más íntima del sujeto no es ya sino un lugar sombrío, de espacios cerrados:

La ciudad toda es para mí una habitación de realquilados, una escalera oscura [...] Una ciudad sin mar y sin campanas. Allí veo solamente, en la escalera oscura, una mujer cansada que regresa y un niño que sale a su encuentro.

Este texto, que justifica psicológicamente la técnica evocativa de las superposiciones temporales (que veremos en su lugar), pone de manifiesto la persistente memoria de los recuerdos de la dureza de la vida durante la infancia, con un sordo tono de denuncia y con indudable efecto lírico: "¿Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño? [...] Sé que, a pesar de las derrotas, él perdura y nos vence, superviviente de todos los naufragios".

Regnum homini 2: "tus manos candeales de madre".

Con el tema de la niñez se halla vinculado el motivo de la figura maternal que, como en otros casos (Blas de Otero, Valverde, González, Valente, Goytisolo, Rodríguez...), guarda natural correspondencia con el carácter de esa rememoración. En los poemas de Sahagún aparece, primariamente, en su papel protector presidiendo el refugio de la infancia ("Manantial", "Hacia la infancia", "La casa"). También es el puerto al que arriba el muchacho cuando, de hecho, aquélla ya se ha convertido, más que en un abrigo existencial, en una figura retórica ("Canción", EC). Pero qué duda cabe que la advocación a la madre responde a la propia naturaleza de la vinculación materno-filial con raíces psicológicas profundas y aun sociológicas -el papel de la madre en las circunstancias familia-

res de la guerra y de la posguerra (cf. García Hortelano, 1978:28). Sahagún ofrece el recuerdo concreto de su madre trabajadora, emblema, en cierta forma, del pueblo explotado. Recurriendo a la característica sinécdoque de sus manos, el poeta connota su dimensión esencial y existencial, su importancia vital y social en "Noche cerrada" o en "Cuerpo desnudo". En el pasado evocado y en el momento de la evocación es la confidente necesaria de la fe en la solidaridad y en la justicia: "(Madre, un día / Dios bajará sin duda hasta los pobres / y hará justicia)".

Traspasada la frontera infantil, la figura femenina de la amada vendrá a relevar a la de la madre, centros existenciales del hombre y del niño, respectivamente. Con la pubertad, con el nacimiento en el adolescente de perentorias necesidades físicas y emocionales, la comunicación filial ya es insuficiente, como se refleja palmariamente en "La guitarra". Mas no deja de resultar sintomático cómo el auxilio de la amada es invocado de nuevo mediante la imagen de las manos en que se funden ambas figuras: "Pienso / que nada más tu caridad, tus / manos / candeales de madre me podrían / salvar" ("Hacia la infancia"); incluso el emplazamiento de este poema en el orden del libro redundante en tal enfoque (compárese con "Ciudad", "La casa", etc.).

Sin dejar aún la visión de la vida de posguerra, hay que destacar el tono pesimista que caracteriza "Visión en Almería" donde madre y niño encarnan a sendas víctimas inocentes. Su tono y perspectiva traslucen toda una disposición anímica y una subyacente actitud testimonial. El poeta se pregunta tratando de disipar la ofuscación de la memoria -memoria del sufrimiento-: "¿Era mi madre ya vieja en Almería?". Una vez más el desengaño ha llevado al hablante actual, en una superposición temporal que proyecta la imagen desde el presente hacia el pasado, a entrever a su madre, entonces "objetivamente" joven, "contaminada" por la dureza y decadencia del contexto social.

Con la primera adolescencia el muchacho siente más agobiante el peso de la soledad -vivienda ya por el niño en un entorno hostil ("Ciudad", "Canción de infancia", "Jardín")-. Mediante el referente simbólico de la guitarra el poeta rememora la necesidad de compañía acrecentada con el acceso a la sensualidad: "La guitarra" cuenta el momento liminar de la evolución en que el amor maternal ya no puede satisfacer las nuevas necesidades del muchacho:

El niño besaba a su madre antes de acostarse, pero no le bastaba ya. La besaba con fuerza, para que ella le revelara secretos, le explicara por qué sentía ahora esos impulsos de abrazar los árboles, la arena de la playa,

todo. Su propio cuerpo, sin él quererlo, le empujaba hacia las cosas, y sólo el tacto, la presión de la piel sobre los objetos le consolaba.

El despertar erótico del muchacho se halla unido, en un primer momento, a sensaciones de incomunicación y de aislamiento, frustración y soledad (recuérdese de nuevo, junto al sensualismo, la impronta de Cernuda): "Con ira, el niño apretaba la almohada y sentía deseos violentos, urgencias de ser hombre y no estar solo".

Para concluir este apartado con el motivo de la soledad en su sentido más general, cabe preguntarse hasta qué punto ha permanecido ese sentimiento en el hombre. Una respuesta, la del mismo poeta en "Amanecer": "De aquellos merodeos de la infancia, ¿qué queda? / [...] / Y prevalece, / hoy como entonces, la melancolía, / la soledad, lo inútil en la arena". La guerra, las privaciones, el duro acceso a la condición adulta, la soledad son estigmas duraderos que condicionan decisivamente la visión de la existencia reflejada en los poemas.

Regnum Dei. "La dura enseña de la noche sin Dios".

Otro factor esencial -causa y consecuencia a la vez- de la pérdida de la infancia en la poesía de Sahagún es el resquebrajamiento de la fe religiosa. Resulta bastante significativo que el primer poema de PA concluya, como vimos, con la imagen de un Dios lejano e indiferente de cuyo pecho cae sangre sobre los hombres -culpa colectiva que se le imputa simbólicamente-. Esta implicación de Dios en el destino humano y en la visión del niño es registrada retrospectivamente por el poeta. No obstante, ni la fe ni la idea de Dios desaparecieron de una vez, sino que el descreimiento aparece como un paulatino proceso descrito explícita o implícitamente en el ciclo que va desde PA a CMN.

En "El preso" la figura de Dios es aún la de una presencia amiga y solidaria del inocente que representa emblemáticamente al vencido en la guerra civil y, en un sentido diacrónico, al pueblo sojuzgado a lo largo de la historia. Dios es el confidente íntimo que comparte la pena del hablante, que es la pena de ese pueblo, y es inocente con y como ellos. Dios solidario, Dios de los pobres, referente mirífico de "Renuncio a morir" donde gracias al amor de la mujer el sujeto recupera la fe en la vida, la encarnación de una esperanza creada y creída en "Lluvia en la noche", y presencia cercana y cordial, humana, en "Montaña nevada". Si bien en estos dos últimos ya observamos ciertas ambivalencias -"Dios no está aquí, pero está aquí"; "[...] dame / tu mano muerta y viva"-

su imagen positiva responde aún a una actitud enraizada en la perspectiva infantil. Dios todavía es un interlocutor bondadoso y cómplice. Sahagún, discursivamente, arroja luz sobre ello: "Si yo me sitúo ahora ante mi propia infancia, encuentro que aquel niño se enfrentaba con la realidad de siempre a través del prisma religioso. Dios tenía un sentido bien delimitado: era el 'otro', el personaje necesario para salir del monólogo en soledad" (1975:124). Del papel de este interlocutor se distancia el interpelado en "Poema del Gólgota" al que, sin perder el tono coloquial que implica familiaridad, invoca el hablante en busca de respuestas a la existencia del mal y a la falta de una verdadera redención humana. Un paso más y la apelación se convierte en conminación acusatoria: "no nos parece justo que Tú estés impasible, / feliz en el azul radiante". Dios, que nada respondía al adolescente y nada responde al poeta, se irá transformando en una idea negativa ("Las nubes") relacionada con el paraíso perdido y con el desamparo del hombre tras su expulsión del edén ("La sed"). La culpabilidad humana será vista, en consecuencia, como una maldición que cae sobre el hombre. Declaraba Sahagún en este sentido:

"Culpabilidad en dos direcciones, que unas veces se hace recaer en el sujeto mismo, y otras, proclamando la propia inocencia, se transforma en una acusación de Dios. El mundo de la infancia aparecerá entonces como algo auroral y puro, pero al mismo tiempo habrá ya en el niño, en potencia, la marca de la triste condición humana." (1975:125)

La sentencia de este destino -el de una humanidad irredenta- queda perfectamente ejemplificada en la parábola que desarrolla el simbólico poema, desde su título, "La sed", que cierra el III apartado de PA. La concreción de la caída, de la pérdida de la infancia y de Dios se vincula más estrechamente con el destino personal en "Soneto final" del mismo poemario. En otras composiciones de la segunda parte de CMN la negatividad de la figura de Dios es ya definitiva. Predomina en ellos la acusación a un Dios que predestinó al niño a la desventura y a la tristeza o fue corresponsable de su fatal destino ("Creación", "Ciudad"). El poeta, llorando la muerte del niño, vuelve a denunciar en "La casa" la culpabilidad divina: "¿Llorará también Dios, / habrá olvidado que le puso un día / de pie, indefenso bajo las estrellas, / igual que un animal pálido y solo?". A la consumación de esta crisis religiosa sufrida en la evolución hacia la adolescencia se refiere Sahagún en el sentido de que la falta de respuestas provocaría el resquebrajamiento del edificio infantil:

“Conviene aclarar, sin embargo, que esta pérdida irreparable no trajo consigo nada definitivo. La idea de Dios como algo absoluto, siquiera como término de protesta ante el hecho de la vida siguió en pie, de una manera intermitente, durante bastantes años”. (1975: 210-211)

Es el proceso, con sus avances y retrocesos, con sus contradicciones, reflejado poéticamente en esta serie de composiciones. “Noche cerrada” (EC) resume los dos tiempos claves de la evolución de la idea de Dios en el poeta. El primero está caracterizado por la fe del niño en un Dios bonachón y solidario, como hemos visto:

Dios, el abuelo de los niños, repartiendo
las gaviotas por el azul sin límites, estaba con nosotros
de sol a sol, como los viejos labradores,
y dejaba su mano cansada en nuestros hombros.

Pero lo que desde el punto de vista del niño era “claro y mañanero”, en un drástico esguince temporal y en un cambio radical de perspectiva, ante los ojos del hombre es “mentira, puro engaño”. A la vez, el poeta ha descendido del tiempo mítico al tiempo histórico. Así llegamos al segundo momento clave: el del desaliento producido por la pérdida de la fe. El poema expresa este final con la imagen del acantilado (símbolo del abismo existencial), concluyente: “Un muchacho lloraba / frente al acantilado, bajo la dura enseña / de la noche sin Dios”.

5.1.2.3. EL ETERNO RETORNO

El ámbito de la infancia, además, incardina la posibilidad real de la inocencia. Bajo este prisma, la infancia es concebida como presente y promesa de sentimientos esperanzados, susceptibles de ser rescatados a través del poema, del ‘eterno retorno’ subjetivo. Así lo ha visto en parte Moreno Castillo cuando dice que “la región de la infancia, como nostalgia y como esperanza, está presente en medio de esta realidad, es el lugar de salvación en donde hunde sus raíces el acto de la poesía” (1976:6). Retornar a través del poema, contraponiendo al desconcierto presente la fe y el arraigo del pasado, es una clave de la búsqueda. Mas el intento sólo será posible a medias (el limitador “pero” aparece fre-

cuentemente), pues a la vez está marcado por la frustración, por la falacia del retorno.

En "Invierno y barro", declaración de intenciones de recuperación del pasado a través de la palabra, el poeta evoca las "evidencias vagas" de un "fervor perdido" cuya simple remembranza no es suficiente para restituirlo de verdad aunque sí para constatar el empuje, "el contenido / tenaz de aquellos años sin fronteras", reflejando, asimismo, una mítica solidaria ("Manantial", "Otra vez río", "Llegada al mar"). Vuelve constantemente Sahagún en su poesía al motivo infantil como paradigma de esperanza e inocencia: en "Hacia la infancia, donde el poeta exclama retrospectivamente para que la pureza del niño sea preservada -"¡Que no llegue a saber nada, que el alma / la tenga intacta siempre y siempre a prueba!"-; o en "Noche cerrada" que también refleja la esperanza que sustentó los sueños infantiles de eternidad. Ensayo, en general, de un rescate lírico consolador a la vez que clarificador. A ello se refería Caballero Bonald:

"Carlos Sahagún recorre las más acongojadas, patéticas zonas de su memoria para presentarnos la unánime silueta de un niño caído de bruces sobre la crueldad del tiempo, braceando allí desesperadamente por salvar -o mejor- por darle un liberado sentido a toda la esperanza que le fue arrebatada." (1962:7)

Este designio, insinuado desde PA, se concreta en algunos poemas de CMN en que predomina el movimiento de retorno (como "Hacia la infancia"). La niñez representa la utopía de una edad cerrada y segura. Esta vuelta se articula entre los polos de la pérdida irreversible y de la capacidad / incapacidad de la palabra para salvar la tensión espacio-temporal. El retorno real -a través del tiempo- no es posible, trasluciéndose entonces la decepción del sujeto por la imposibilidad del regreso e, incluso, por su sinsentido, "Niño en peligro":

[...] Ya la alegría
no volverá aunque vuelva yo, los niños
no volverán. Desmesuradamente
mis manos -aunque vuelva yo- crecieron
para el amor, para el dolor. Volver,
y para qué volver a esa colina...

El desajuste espacio-temporal es la causa del fracaso del retorno que se repite en "La casa": la pertinaz obsesión por la vuelta choca con la realidad de una casa ya en ruinas, de la que "falsa es la puerta" y con el resultado del reconocimiento de "lo sombrío detrás de las mendaces puertas del tiempo" (Caballero, 1986:7). El optimismo reaparece por momentos ("Canción"), pero la veta pesimista de los poemas anteriores será la que predomine en adelante (PUO), cuya tónica venía ya anunciada en poemas como "Isla" (EC) donde el poeta no cesa en su empeño:

seguiría insistiendo duramente
 desde la soledad, desde más lejos
 oh desamor definitivo,
 imposible regreso de los mares,
 humillada niñez, isla vacía.

La frustración por la imposibilidad de recuperación y la fragilidad de los caminos (memoria, palabra...) se revelará explícitamente en poemas como "El visitante", "Amanecía duramente", "Oeste a solas", etc. La denodada lucha contra el tiempo claudica ante la evidencia de lo irreversible y se convierte, como aprecia Rodríguez Puértolas, en una "obsesión depurada, atravesada por la melancolía, pues no es posible el regreso" (1984:306). La impotencia por recrear el pasado infantil está relacionada en el fondo con "el fracado de lo vivido [que] es, también el fracaso de lo por vivir, el desvanecimiento de un engaño de felicidad" (Prieto de Paula, 1987:178).

5.1.2.4. EL NIÑO COMO SÍMBOLO

La indefensión del niño se prolonga en la sensibilidad y actitud del adulto ante su propio tiempo, el muchacho es configurado en correspondencia con el presente del poeta, del ser-hombre, tanto en un plano negativo como, aunque menor, en otro positivo. Así, la elaboración poética funde dos épocas del propio poeta: un pasado inerte y un presente ingrato en que sólo lo superficial ha variado. En declaración del propio Sahagún: "el hecho de habernos manifestado como hombres tristemente abandonados, huérfanos incluso de nosotros mismos, constituye de por sí una denuncia social, y, como tal posee un valor de testimonio". Si a ello le añadimos que "habrá ya en el niño, en potencia, la marca

de la triste condición humana" (1975:125), es posible afirmar que la figura del niño se eleva para simbolizar el presente del poeta y la condición del hombre, identificación que ya vio en parte Caballero Bonald: "No sería excesivamente aventurado afirmar que Sahagún ha convertido al niño que fue en un símbolo de su presente" (1962:7)

Por una parte, algunos poemas ponen de manifiesto la comunidad de esperanzas entre sendos estadios existenciales. En "Agua subterránea" el hablante, al apelar solidariamente a la fe en la libertad de la patria, recurre a la comparación con "el niño que se pierde / pero ha dejado piedras prodigiosas / en el camino" para expresar la confianza del sujeto que puede retornar a su seno original y recuperar (en versión particular del mito de Anteo) su seguridad y fuerza originales. Perspectiva positiva de la infancia también convocada con el renacimiento de la esperanza "infantil" a través del amor ("Renuncio a morir", "Canción de infancia", "Palabras junto a un lago", "Por un momento pienso en ti").

En otros textos se superponen la identidad del niño y la del adulto ante el tiempo del vivir: en "Manantial, donde hay referencias subsidiarias a la prefiguración del hombre en el niño -"[...] déjame que sienta miedo / como todos los hombres, déjame / solo, no me defiendas, soy un río, / un hombre puesto en pie [...]"; en "Río", donde el poeta, con la metáfora del río y su representación temporal, expresa el paralelismo de los destinos del niño y del hombre: -"[...] Yo era un río, / yo soy un río y llevo marcado a fuego el tiempo / del dolor bombardeado"; o en "Llegada al mar", sin dejar tampoco la imagen fluvial. Muy interesante al respecto es "Lluvia en la noche" donde el hablante-caminante se reconoce en el niño desamparado, triste y medroso con el que se cruza en el camino; ambos avanzan en medio de la noche de la existencia:

A veces voy por un camino
y el aire huele a lluvia,
y pasa un niño abandonado y llora,
como si recordara los árboles en sombra,
los pasillos en sombra, los juguetes
que se perdieron en un pozo.
Pero yo voy por el camino blanco
y el camino blanco se alarga, como el miedo a estar vivo.

La imagen del niño abandonado representa simbólicamente el deambular del hombre, el desvalimiento u orfandad existencial de ambos. En "El preso" los niños mencionados cantan y, de momento, "entierran al hombre que han de ser". Más allá de la primaria intención de denuncia que tuvo, se puede colegir cómo en ellos -los niños- están ya impresos los augurios de la condición humana. Esta perspectiva es aún más clara en "Cosas inolvidables": "[...] Dime / qué será de ellos cuando crezcan, cuando / sean altos como yo y desamparados".

Otras veces, el estado negativo del adulto contrasta con la alegría natural del niño ("Entonces"): contraste puntualizado por las formas temporales, "entonces" y "ahora", entre las que se han producido cambios sustanciales en el individuo (cf. Debicki, 1987:241-2). Pero al yuxtaponer los sintagmas "niño" y "mayor" el asunto adquiere también otro sesgo, en tanto elemento simbólico complejo, ambivalente: la imagen del sujeto como niño desnortado en su madurez recalca, en un sentido, la oposición aludida y, a la vez, en otro relacionado con la equivalencia que venimos observando, el paralelismo de la desorientación: "[...] A duras penas / paso entre la niebla, como un / niño mayor que se ha perdido". Si el abandono del niño se proyecta simbólicamente en el hombre confundido entre la niebla de la existencia, la desolación del adulto es transvasada, en ese mismo sentido, al muchacho que, acosado por la realidad, ha visto correr la vida "cuesta abajo" hasta el "hombre perdido" que ha llegado a ser ("La casa"). Otras variantes del paralelismo la ofrecen "Cita en el mar", "El hijo" o "Creación". El significado de la vida para el niño revierte en el adulto como un destino fatal para ambos con un substrato incluso metafísico que le hace al poeta preguntarse, con desaliento: "¿Hasta qué punto somos realidad desgajada, / dolor desde la infancia, / luces y sombras al acecho?" ("Tiempo de amar").

La vida aparece así como una continua despedida de la esperanza mientras que la tristeza como una realidad poderosa y constante. La correspondencia entre pasado y presente, e incluso futuro, se cifra en la imagen de la derrota, de la infancia arruinada como símbolo del destino, "A imagen de la vida":

[...] Hecho a su imagen,
mi porvenir y mi principio
son una misma escena inolvidable:
el mar que emerge eternamente
al fondo de una calle,
y un niño y un caballo derribados,
tragados por el oleaje.

Por otra parte, la tenaz presencia del niño -reminiscencia del sentimiento de culpa tras la pérdida para siempre de la inocencia- provoca una remoción desasosegante en el hombre y se alza insobornable en el recuerdo por encima del tiempo, como en el paradigmático "Fotografía de niño": "Y nos sigue mirando serio / el niño, ese retrato. / Y se quiere venir con nosotros / cuando nos alejamos". Recalamos así en el recurrente y enjundioso motivo de la dialéctica de la identidad / alteridad del hombre respecto al niño que fue. "Visión en Almería" evoca esa permanencia rebelde, conciencia sublevada clamando justicia contra el olvido, en la que el poeta se busca y con la que parece identificarse esencialmente. De algún modo ese "niño vencido se alza como una señal de esperanza" (Moreno, 1976:5). La ecuación entre fragilidad del niño e indefensión del adulto reaparece en "Amanecer", que constituye una especie de balance de sendas experiencias cuando ya para el adulto su "vida resuena en lo oscuro", con una conclusión sintomática de la equiparación entre ambos estadios: "Y prevalece, / hoy como entonces, la melancolía, / la soledad, lo inútil en la arena".

Todo ello nos lleva a la conclusión de la dimensión simbólica del niño en la poesía de Sahagún como espejo de la precariedad existencial en un contexto espacial y temporal determinado (la posguerra) o en un sentido metafísico amplio. Esta faceta es importante para apreciar su importante rendimiento lírico y gnoseológico. Sabidas sus poderosas raíces biográficas y psicológicas, creo que la obsesión de Sahagún por su infancia ofrece importantes ramificaciones de tipo ético, ideológico y filosófico. Obviamente, tampoco se puede ni se debe desligar la ascendencia literaria infantil de Sahagún de la coyuntura histórico-literaria en que tuvo su origen y se desarrolló (cf. Jiménez Martos, 1980:91). Sin embargo, una fijación casi crónica -intensa y auténtica- como la suya más bien arranca de una profunda preocupación existencial que, canalizada a través del poema, alcanza una proyección trascendente y ofrece registros y reflejos que no valoraríamos completamente si limitáramos su interpretación a la literaturización de una experiencia particular. Porque detrás de ella se trasluce todo un armazón ético e ideológico que convierte la memoria infantil en memoria íntima, sentimental y moral, de una generación dentro de unas coordenadas históricas y culturales, y al niño, en un plano más universal aún, en símbolo de la condición del ser humano.

5.1.2.5. CODA

La poesía de Sahagún, al ritmo de su vida, de sus necesidades expresivas y de las incitaciones de la realidad en cada momento, ha ido variando, consecuentemente, en el orden de las preferencias temáticas. La infantil, que surge con fuerza en PA, articula, junto a la amorosa, el conjunto de CMN, forma parte de la meditación crítica sobre la realidad en EC y de la reflexión sobre los caminos de la memoria en PUO, describe un ciclo que va de “Manantial” a “El visitante”, por poner sendos ejemplos ilustrativos. A partir de EC ya no es tan obsesiva como en los anteriores libros y en PUO, como ya he señalado, se integra dentro de una reflexión más amplia sobre el destino temporal. La consolidación del giro de preferencias obrado por este poemario en torno a los temas de la memoria y de la palabra se prolonga en LP, donde la mención infantil, aun subsidiaria, puede resultar indicativa de que el ciclo no se cerró con “El visitante”; y así encontramos todavía vestigios, por ejemplo, en “Desencuentro” o en “Ruiñeñor” que son reveladores de un apego existencial del sujeto a esa memoria infantil por él convertida en poesía. Sahagún no parece haber dejado de sentir una muy íntima nostalgia que ha tratado de compensar con bello canto, con bella palabra a la que vuelve a pedir el milagro:

Ruiñeñor que al cantar propagas
la eternidad del goce efímero,
dime el secreto de los vientos
que vienen de la infancia [...]

Este es por hoy el punto final que podemos poner al repaso de la presencia del tema en la poesía de Sahagún en la que todo un proceso de acendrado intelectualismo no ha ahogado el aliento de una emoción estremecida que llega de la ya remota infancia.

5.2. EL COMPROMISO Y EL TESTIMONIO HISTÓRICOS

La figura de Carlos Sahagún es, dentro de su generación y de la poesía española de nuestra época, la del escritor comprometido en el ejercicio de su vocación literaria, con el designio de sus circunstancias históricas y con una inquívoca actitud de izquierda (sin servidumbres a una militancia política determinada). Su “coherente adscripción a una poética de la solidaridad” surge casi en su adolescencia y llega hasta el “inalterable compromiso ideológico y perfección formal -matizadamente clásica- de PUO” (Palomo, 1988:114-115). En efecto, desde una perspectiva crítica y comunitaria, su veta inconformista siempre ha estado presidida, en el plano literario, por la exigencia estética. De ahí su superación de las limitaciones de la “poesía social” y que, causa y consecuencia a la vez, nunca haya necesitado “impostar” esa faceta en la modulación de su voz poética surgida como una afluencia natural que vive con la misma intensidad de otros temas (cf. *Encuentros*:95), es decir en forma de ‘emoción desinteresada’ en el sentido bousoñano (sólo desinteresada en este sentido, claro). No obstante, Sahagún ha manifestado, a pesar de su discreción, una ejemplar coherencia entre el “compromiso con los hechos” y el “compromiso con sus obras” (cf. Puccini, 1967:61): emoción poética y consecuencia ideológica caracterizan la veta comprometida de su poesía.

Habiendo asumido el hondo magisterio de Machado, Blas de Otero, Neruda o Vallejo, la práctica literaria de Sahagún, como él mismo declara a propósito de los anteriores, ha sido la de aunar unos requerimientos nacidos de lo íntimo, un estilo poético convincente, claro y personal, y una ideología activa históricamente (cf. 1975:119). Compromiso, en definitiva, con uno mismo -garantía de autenticidad poética-, compromiso con el arte y compromiso con los demás a partir de una experiencia personal imbricada en el drama -con sentido etimológico- del vivir colectivo. Todo ello constituye, en realidad, ese compromiso superior con el mundo que él ha definido con acierto: “Hay en la obra poética -tiene que haberlo siempre- el proyecto personal de una respuesta ante el mundo” (1979:7). Y compromiso, en fin, que en nada ha empañado su calidad poética, al contrario: la realidad social “no altera la sustancia lírica y personal de la poesía de Sahagún [...]: el dolor de los demás cobra validez lírica al ser expresado dentro del dolor propio” (Valverde, 1976:21). Porque si el “oficio del escritor consiste en representar al mundo y dar testimonio de él” y en revelar “especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades” (cf. Sartre, 1976:58,

100, 246, pássim), Sahagún lo hace, en su plasmación de una estética luckasiana, con la intención de dar a conocer el pasado para descubrir el presente o para universalizar el propio testimonio que contribuya a una paulatina transformación de la sociedad (y sin olvidar nunca que es el plano de los hechos públicos, de la conducta moral del individuo, el que realmente cuenta a la hora de evaluar el grado del compromiso civil, como veíamos).

Hay también en la anterior perspectiva una marca de generación (cf. Castellet, 1965) dentro de la que Sahagún contribuye decisivamente "a desbrozar la senda de la verdadera poesía temporal, a acercar, resueltamente, esos dos términos en que tantas veces se ha venido, y se viene, formulando el problema poético: lo individual y lo colectivo, lo subjetivo y lo objetivo, el conocimiento y el testimonio, lo uno y lo múltiple" (González Sáinz, 1977:50). Entre 1957 y 1961 -fechas de publicación de PA y CMN, respectivamente, y etapa en que la poesía social se halla en su cenit- Sahagún manifiesta su actitud ante el estado de cosas que venía determinado desde la guerra civil a través de una canalización intimista. Sin embargo, EC, su libro más abiertamente combativo, ve la luz en la fase de declinación de aquel movimiento; lo que no resulta paradójico sino indicativo de su propia evolución poética y de su compromiso ideológico: "aún en 1973, en un libro de título al parecer tan inofensivo como *Estar contigo*, que hace pensar más bien en un poemario de tipo amoroso, Carlos Sahagún deja constancia de su desolación y desesperanza al mirar de la patria" (Lechner, 1975:II,73). EC, cuya apelación a la solidaridad y al amor queda anunciada desde su "Dedicatoria", es también un buen exponente de lo dicho al principio de esta parte temática: niñez, amor y testimonio histórico se hallan profundamente imbricados en una trabada concepción existencial; a la vez que representa una cita ineludible en la historia de la poesía comprometida española de nuestra época. Así lo recuerda Lechner -quien alude también a Valverde-:

"En fin, cuando unos declaraban difunta a la poesía comprometida, o por lo menos periclitada en la historia literaria, y otros protestaban contra esta escuela de defunción, la realidad de la literatura produjo dos libros, tardíos en efecto, de dos poetas de actitud diferente, Valverde y Sahagún, con suficiente formación intelectual como para no ser víctimas de modas. *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970*, publicado en 1970, en su apartado "Años inciertos", y *Estar contigo* de Carlos Sahagún, de 1973, no dejan lugar a dudas acerca de las preocupaciones de sus autores y traducen el desengaño de los intelectuales ante la vida española." (1975:II,73)

El desencanto se intensifica en PUO donde el poeta da cabida a la misma temática pero proyectada metafísicamente y teñida de un tono amargo como podemos comprobar, sobre todo, en la sección III del poemario en la que se “hace más evidente y explícita la referencia a un tiempo histórico concreto, al reciente pasado español, causante en gran parte de la derrota, no ya individual, sino colectiva” (Miró, 1980). A la esperanza y optimismo ante el cambio social que Sahagún cantó al principio (PA y CMN), le sucede la impaciencia y el desencanto reflejados en EC y luego la decepción histórica y existencial de PUO, no sólo por la frustración de un verdadero cambio, a pesar de la desaparición de la tiranía, sino también por la inoperancia de la palabra poética para contribuir en el proceso (“Vuela un ave”).

Como ciudadano, Sahagún ha mantenido la misma actitud ideológica tras la llegada de una democracia formal. Defensor del intelectual como figura que ha de mantener una conciencia alerta ante el poder, declara:

“La única definición en toda etapa histórica es la del intelectual como figura marginal, siempre en una actitud crítica ante la realidad social. Salir de la etapa franquista hacia una situación de democracia formal no debe obligarnos a una integración acrítica en el nuevo sistema.” (ABC, 13-12-80:30)

5.2.1. “BELLA Y DOLIENTE PATRIA”

Al analizar el tema de la niñez hemos visto cómo la percepción de la situación patria en que el niño llega al mundo se convierte, observada retrospectivamente, en factor determinante de su choque con la realidad, del duro aprendizaje existencial. El autor raramente podría tener memoria directa (consciente) de la guerra, pero tal carencia la suple al participar en el espíritu determinado por ella: “el poeta, nacido en el 38, vive en su tierna conciencia las consecuencias de hechos anteriores” (Brines, 1961). La revisión de ese pasado origina sentimientos contradictorios en el sujeto que, proyectados en el tiempo, transfieren una denuncia de la situación colectiva. Garciasol califica de “desgarrrón afectivo” (1958) la impresión cifrada en poemas como “Manantial” o “Río” ante la constatación de que el niño, inconscientemente alegre, llegaba a la vida en medio de la tragedia civil. De la mano de los vencedores venía prefigurada la posguerra: muerte -“bancal de muertos” (“Río”)-, hambre -“le llamaron posgue-

rra al hambre" ("Canción de infancia"), opresión, cárcel y exilio ("El preso", "Variación", "Homenaje a Rafael Alberti").

La repulsa contra la situación derivada de la guerra lleva a los poetas comprometidos a abordar críticamente en sus textos los temas de la injusticia, de la pobreza y de la opresión bajo la dictadura. A la vez que se solidarizan con los subyugados (presos políticos, obreros, pobres) se rebelan contra los vencedores y, por tanto, contra la burguesía cómplice con el sistema franquista y de la que proceden en buena parte de los casos. En este contexto, Sahagún, de familia represaliada, no tiene que establecer un 'puente' ideológico para hablar desde la perspectiva de los vencidos y humillados. La voz secuestrada y la opresión de éstos, del pueblo, son motivos claves de "El preso" que ilumina la dimensión del tratamiento del tema histórico por Sahagún: sus planteos trascienden los hechos concretos que se hallan en la raíz de los poemas, a pesar de que cada creación sea hija de su tiempo. En este sentido, vemos la ósmosis de etapas históricas distintas o la correspondencia de determinados comportamientos socioculturales que se reflejan en ese poema. Este enfoque lo anticipa, tras la dedicatoria a M.H., la cita quevediana "Diéronle muerte y cárcel las Españas". Paul Ilie, que ha definido la yuxtaposición cronológica y conceptual como "diacronía de prisión del sentimiento poético", dice:

"La confluencia de períodos históricos permite a Sahagún yuxtaponer dos momentos de la represión franquista, el suyo propio y el de Hernández, al lado del contraste del fanatismo de los Habsburgo, delineando por ello la tradición de intolerancia feroz que atraviesa la mayor parte de la cultura española. Incluso más, el epígrafe cambia de significado para el lector del siglo XX. El plural "Españas" parece referirse ahora a las "dos Españas" fraticidas, liberal y conservadora, cuya irremediable enemistad aplasta la cultura cogida entre ellas." (1981:242)

Haciéndose eco de este comentario, Rodríguez Puértolas distingue un sentimiento clave contenido en el poema donde Sahagún se identifica "por vía poética y al propio tiempo por la vía histórica, con quienes habían sufrido las experiencias de las cárceles franquistas, como el también alicantino Miguel Hernández" (1984:307). Así, la patria es sentida como una prisión o vista como un jardín quemado ("Agua subterránea").

A diferencia de lo que sucedía allende los Pirineos, esta situación frustrante había de prolongarse durante lustros: "Pero nadie venía a destruir / la tira-

nía del silencio. / Nada en el horizonte de color Normandía". "Desembarco", al que pertenecen los versos transcritos, no sólo constituye un sutil tratamiento lírico de una coyuntura histórica concreta, sino, además, evoca contenida y sugerentemente la sensación de impotencia de toda una generación. Vázquez Montalbán sintetiza la escisión de la conciencia del país en el año 45 en tres grandes bloques: la de los vencedores; la de un sector atemorizado e indeciso que podía haberse sentido cómplice con el franquismo pero que creía que el resultado de la II Guerra Mundial podía hacer cambiar las cosas; y la de un tercer sector abiertamente crítico que pugnaba por la caída del régimen y que "confiaba en que las potencias vencedoras de la II Guerra Mundial actuaran como elementos desencadenadores de un proceso de sustitución del franquismo por una situación plenamente democrática" (*Olvidos*: 121). Es obvio que el narrador y los personajes recordados en el poema de Sahagún se corresponden con este tercer sector. Pero la frustración histórica evocada en él ofrece una dimensión universalizadora y, a través de su tamización artística, se configura en una especie de radiografía espiritual de aquellas gentes "anhelantes y acobardadas", de una época crítica del pasado reciente de España. Esta rabia o el desconsuelo por una patria irredenta, connotada como si se tratara de un campo de concentración, se refleja en numerosos poemas ("Desde esta colina", "Variación", "Homenaje a Rafael Alberti", "Palabras a César Vallejo", "País natal", etc.)

Como réplica a la "orfandad", a las "cárceles y alambradas", a "la noche cerrada de España", se halla la evocación de la peculiar belleza y de la alegría popular de esta tierra; en "Desde esta colina":

Era hermoso correr tus montes, sentir
 tu desorganizado griterío
 en las fiestas de aldea, o escuchar
 guitarras y palmas en la noche.
 O bien bajar a pleno sol a los naranjos, detenerse
 a coger fruta en los caminos,
 regresar, extenderse hacia lo humilde.
 Pero todo se vino abajo...

Particular versión del tema de la hermosa España, del tópico del *laus Hispaniae*, en contraste con la denuncia de su situación histórica y política, en que confluye Sahagún con toda una tradición remota y reciente a sus espaldas (desde Quevedo a los del 98, desde Cernuda a Blas de Otero, sin olvidar a

Miguel Hernández o a Rafael Alberti). Será la misma tierra, la recordada con añoranza desde otro país -de nuevo la experiencia vicaria del exilio-, la de experiencias dichas ("Puentes del Elba"). Es interesante comprobar cómo el sentimiento entrañable, apasionado, agudizado en la lejanía (como Cernuda en *Ocnos*), por una patria querida y odiada (como en Blas de Otero) llega incluso a la exaltación en poetas que, como Sahagún, han sufrido y repudiado sus injusticias (recuérdese también "75 Gower Street" de J. A. Goytisolo), pero distinguiendo al país y a sus gentes del sistema político.

En Sahagún, la tribulación del exilio es sentida, no sólo por vía de la emoción poética, sino también de la identificación ideológica. Que Sahagún ha reflexionado sobre el asunto lo demuestran poemas como "Dedicatoria", "Puentes del Elba", "Playas de Exmouth", "Frontera" o "Desde esta colina". Durante su estancia en Exeter "conoció bien joven si no el exilio como tal, sí la experiencia de vivir, trabajar y pensar más allá de una España atrapada en las redes de la Dictadura" (Rodríguez, 1984:308). También este crítico alude al exilio británico de Cernuda, cuya sombra bien habría podido gravitar sobre Sahagún durante su estancia inglesa. Citando de nuevo a Paul Ilie, un mismo tejido emocional y una actitud ideológica común los identifica:

"¿Ha perdido el poeta a España o España ha perdido al poeta? ¿Quién ha perdido a quién? Este es precisamente el enigma planteado por el exilio interior, la paradoja del segmento expulsado y del segmento residencial de España, estando perdidos el uno para el otro. La verdad sobre el enigma podría encontrarse muy fácilmente, como descubrió Sahagún mientras andaba errante, incluso temporalmente." (1981:80)

Y esa verdad que el poeta halla es la angustiosa pregunta y no menos desolada respuesta que da en "Frontera":

¿Sólo este muro es la verdad,
lo único que hemos encontrado?

La luz queda del otro lado.

Aquí no hay más que oscuridad.

Pero los 'males de la patria', carencias e injusticias históricas, no son vistos como un destino aciago por encima de la voluntad colectiva, sino como consecuencia de un estado de cosas por culpa de unos responsables históricos bien determinados. Sahagún distingue al respecto dos grupos bien diferenciados: el del pueblo en general, postrado y maltratado históricamente; y, por otra parte, el representado por las fuerzas regresivas, los explotadores, el tirano. Siguiendo esta dialéctica no será extraño hallar manifestaciones de "la España partida" (Cano, 1979). Es precisamente "Cosas inolvidables", recogido por Cano, un ejemplo máximo y personalísimo en el tratamiento de las "dos Españas": poema de amor por partida doble, amor a la mujer y amor a la patria, ambas implicadas en la invocación del poeta: "Sucederá en España, en esta mala / tierra que tanto amé, que tanto quiero / que ames tú hasta llegar a odiarla". El poema, inmejorable plasmación de cómo el tema político en Sahagún se imbrica en sus experiencias más personales, refleja ese posible complejo de culpabilidad suscitado en el sujeto por su felicidad en contraste con el desastre colectivo. Observa García Martín, apoyándose en que el libro al que pertenece fue escrito en 1958, en pleno auge machadiano, que en este poema "el tema de España aparece todavía con ecos noventaiochistas" (1986:258). En efecto, pero tales ecos son los que llegan del Machado que representa la 'superación del 98' (cf. Tuñón de Lara, 1976). Pues, sobre todo, su inconformismo y compromiso, el de Sahagún, parten de un humanismo existencialista y de un enfoque de la realidad social con una importante raíz marxista que desembocan en la solidaridad con el humilde, en la crítica de la injusticia y en una proyección universalista de los ideales de redención colectiva. La filiación ideológica implícita en "Cosas inolvidables" - "no podemos insolidariamente / vivir sin más, amarnos, donde un día / murieron tantos justos, tantos pobres"- se manifiesta más explícita y combativamente en poemas como "El preso", "Desde esta colina" o "Variación". Esta identificación con los vencidos tiene en Sahagún raíces biográficas reales, y no sólo ideológicas:

"Porque en aquel momento había dos campos, vencedores y vencidos, y aunque ambos confluyeran en el mismo contexto, se veían las experiencias a través de un prisma diferente. Yo era de familia republicana y aunque acudiera a las mismas escuelas que hijos de las familias vencedoras y nuestra enseñanza fuera la misma, la visión del mundo externo era distinta en unas familias que en otras. Claro que era una cosa generacional."
(*La voz de Asturias*, 30-5-87)

Por otra parte, también en “Variación”, al decantarse por un concreto grupo histórico lo hace, además, poniendo en práctica cierta estética marxista que atribuye al escritor la misión de ser la voz de su pueblo. En principio, Sahagún asume en estos poemas la misión de ‘despertador de las conciencias’ y eleva su voz en defensa de los oprimidos y en vindicación de la justicia. Invitará incluso a una especie de congregación fraternal que haga olvidar el odio y la tristeza. De manera que así, al abstraer el espíritu condicionado por los fenómenos concretos, universaliza conductas y aspiraciones humanas fundamentales. González Sáinz incide en esta dimensión cuando dice que “en todo momento, en todas las divisiones, el poeta solidariamente se sitúa en el estrato inferior, con el pobre, el bajo y el vencido, con la inmensa mayoría que, en última instancia, constituye todo lo que, todavía, está por triunfar” (1977). En “Variación” no sólo alude a la guerra civil y al bando político republicano, sino que además está implicando la constante histórica de todo un pueblo (téngase muy en cuenta el sintagma señalado):

¿No somos nadie? Fuimos
 los vencidos de la batalla,
los olvidados de la historia, el pueblo
 sin zapatos ni casa
 que todo lo perdió una primavera
 sangrienta, desolada.
 ¿Y hasta cuándo estaremos esperando
 que nos concedan la palabra?

Un pueblo silenciado y engañado al que se ha expoliado y manipulado al poeta-voz-del pueblo (“Antonio Machado en Segovia”), al que se ha usurpado su memoria cultural y se ha conculcado su propia identidad (cf. Vázquez, *Olvidos*:119). El pueblo enmarcado en un momento de la historia se convierte en “el Pueblo” por antonomasia, el que en todas las historias sufre injustamente por “causas concretas, creadas por los hombres / a semejanza de su iniquidad” (“Palabras a César Vallejo”; ver también la particular dimensión de los poemas de tema canario “Vine a oír el tambor de la Gomera” e “Isla del Hierro”). La acusación se extiende, metonímicamente, a toda la historia de la humanidad, contra culpables y cómplices; “Desde esta colina”:

[...] Ahora,
 tenga mal fin aquel que tira piedras
 a las cabañas de los pobres,
 el que ya no se pone triste
 a la vista de tantas catedrales,
 el que tiene un collar de perlas,
 los accionistas, la caridad, lo suntuario.
 Ahora, y en el silencio
 de esta profundidad de piedra: he aquí la fosa
 común, el desamparo de los que sufrieron.

La denuncia de la impostura o del fariseísmo desborda los límites de la historia nacional que afecta incluso a una conciencia existencial, orientación que se intensifica a partir de EC (“¿Para quién se crearon los caminos? Sucede”, “Parábola y metamorfosis”, etc.) y se proyecta metafísicamente en PUO (“Final de fábula”, “Así fue”, etc.).

5.2.2. LA VIDA SOLIDARIA

Junto a la faceta crítica y a la denuncia de la injusticia, la poesía de Sahagún apela a la solidaridad sintonizando con el empuje popular en busca del futuro justo y libre. Esta dimensión se manifiesta emocionalmente en PA y CMN, con un sesgo revolucionario en EC y con una actitud escéptica a partir de PUO.

En poemas como “Agua subterránea” o “Montaña nevada”, entre otros, el poeta hace una declaración de fe en el advenimiento de una patria libre. Era la ‘profecía’ de la vida solidaria, de la corriente adolescente (“Río”) que entraba en la historia (“Agua subterránea”), del individuo unido a las fuerzas subyacentes y vivas del avance: “Preguntad qué hay debajo de la tierra, / qué extraña profecía, qué ancho, / qué hermoso porvenir espera...”. Como diría José Olivio Jiménez a propósito de Machado y de Blas de Otero, el *boy* cercenado es trascendido siempre por la afirmación vital, la alegría, la libertad, la paz, la esperanza, más allá de cierto componente retórico y voluntarista (cf. 1984:201 y 198-199).

Los primeros poemas se hallan impregnados de un fraternalismo un tanto candoroso, reflejando una visión más filantrópica que crítica. La lozanía de la expresión también contribuye a resaltar más lo emotivo que lo ideológico. Pero ya se apunta esa vía de salvación que el poeta halla tras la despedida del sueño

infantil: la inmersión en la colectividad y la utopía revolucionaria. Más adelante vuelve a plantear este camino a partir de una definida conciencia de clase, con implicaciones históricas concretas. En 1965 Sahagún, en su intento de definición de la poesía social, señalaba que ésta, para que cumpliera su cometido revolucionario -poniendo "al descubierto la corrupción y los defectos de base de la organización burguesa"- debía esta escrita "desde una *Weltanschauung* auténticamente obrera" (1982:428). En consecuencia, en varios pasajes poéticos pone de manifiesto su identificación con los oprimidos, con la mayoría, en que -con una visión progresista de la historia- reside la esperanza de un futuro justo y común, "redimido". Así, en "Variación" el poeta reelabora un préstamo del pensamiento cristiano para manifestar su confianza en el designio del pueblo elegido: "somos nosotros la luz de la vida". Como sucede en Vallejo, observamos una especie de redención vuelta a lo humano de raigambre evangélica que se armoniza con el substrato ideológico marxista, explícitamente homenajeado en "Un manifiesto: febrero 1848": poema de exaltación del pensamiento revolucionario de Marx y Engels convertido por Sahagún en materia lírica -emoción y belleza-, librándose de la caída en la insulsez o en el panfleto. Muestra práctica de la "verdad poética" antecitada. Como "Dedicatoria", poema de homenaje a la amada y a la solidaridad compartida, porque libertad individual y colectiva se complementan mutuamente (cf. "El hijo").

En la poesía anterior a PUO predomina una visión esperanzada y posibilista. Sin embargo, ya se percibe cierto timbre pesimista. Por ejemplo, "¿Para quién se crearon los caminos? Sucede" indica los debates internos del propio poeta, su necesidad de creer y su desengaño. Tras preguntarse por el sentido de la existencia marcada por la frustración, por la soledad, etc., el poeta sigue hallándole una finalidad duradera, la solidaridad, pero sin ocultar el desánimo por la precariedad de los resultados en contraste con la magnitud del esfuerzo. No obstante, el testimonio insobornable, la idea, siguen permaneciendo como justificación superior de la existencia:

Todo cuanto creímos necesario
se desvanece al comprobar lo efímero
de nuestro esfuerzo: campanas sumergidas,
restos definitivos: testimonios
íntimos, sufrimientos personales.
Hoy nos sobra el paisaje ante la maravilla
de un hombre en pie contra la larga, injusta noche.

Reaparecerá, por lo tanto, la memoria de la “insurrección sin armas” de la juventud (“Afueras de Madrid”) y la emocionada vindicación de los héroes anónimos (“El nombre de los héroes”). A pesar, pues, de la veta pesimista que toca el tratamiento de lo colectivo en su poesía última, Sahagún no renuncia, por encima de las derrotas, a la fe en la libertad, apostando por ella entre la fidelidad emocional e ideológica y el voluntarismo ético: “contra toda evidencia desolada, / seguimos siendo a vida o muerte, / oh ciega servidumbre, sus vasallos” (“Navega aún”). Cuando le sobrevenga el temor por una juventud y una utopía negadas, se retrotraerá, apelando a la amada, en busca de imágenes del pasado que amamanten la esperanza presente; “Un violín sonará en tu pecho”:

Y volverás a ver las calles
 desbordadas de muchedumbre
 y en tus ojos renacerá
 un confín de banderas rojas
 inaugurando para siempre
 la transparente primavera humana.

El último verso vuelve a ilustrar esa proyección universalista que dimana del tratamiento abierto y trascendente de Sahagún, como también en “Un manifiesto: febrero 1848” que constituye, en realidad, un canto mundial: “generaciones de violenta espuma / de idioma a idioma traducían / el mismo impulso, iguales certidumbres”. En fin, más facetas del mismo asunto estarían representadas por otros poemas como el encendido homenaje que Sahagún dedica al Che Guevara, héroe, no ya anónimo, sino paradigma de la acción revolucionaria; o por “Meditación” en el que, por encima del debate en torno al hombre-acción / hombre-reflexión, acaba sobresaliendo el mensaje solidario: “Mi corazón pelea en las selvas, muere / y renace sin tregua cada día”. En estos poemas, en que Sahagún participa de la que Carnero denomina la “internacionalización de la poesía social” (1983:128), se percibe una frustración nacida del sentimiento de la inutilidad de la vida dedicada a las palabras frente a la vida dedicada a la acción. Para Prieto de Paula la nostalgia de esta vida “explica ese tono casi épico en la evocación de los luchadores de la justicia y la libertad” (1987:177). La voluntarista identificación del poeta con el soldado también manifiesta la vertiente trágica de la guerra, como vemos en “Noche del soldado”, poema antibelicista con una emotividad basada en la sencillez, en el intimismo y en las referencias cotidianas y populares.

En fin, estos poemas de dimensión comprometida tienen asegurada la legitimidad ideológica y estética, es decir, poética, porque no son “mensaje” en bruto de Sahagún, sino vivencia emotiva de ese mensaje plasmado con el rigor formal de cualquiera de sus poemas amorosos, por ejemplo. En PUO el testimonio del tiempo colectivo, especialmente el relativo a la reciente historia española, se integra en una interpretación metafísica, teleológica incluso, de la historia, como veremos.

5.2.3. LA HISTORIA RECIENTE

El testimonio sobre el tiempo colectivo en la poesía de Sahagún no se restringe sólo a los “años oscuros” de la posguerra. Atento observador de la realidad dinámica en que se halla inserto, ha ido dando cuenta del devenir histórico-social desde una perspectiva crítica y poética también dinámicas. En unas declaraciones al periódico ovetense *La voz de Asturias* (30-5-87) hacía este balance sobre el proceso histórico español de nuestros días:

“En aquel momento -se refiere a la posguerra- parecía que el futuro podría ser solidario. Pero el momento presente da la impresión de que aquello no se ha cumplido, se ve una política de derechas, no hay salida revolucionaria a la vista, como aquélla en la que entonces se pensaba. No se ven salidas humanas, solidarias. La solución parece ahora todavía más utópica de lo que podría parecer en la época franquista”.

E insiste, al hilo de su propio pesimismo, en el desinterés de los intelectuales y de las gentes por aquel futuro solidario y en la desaparición del papel social del intelectual:

“Lo que ocurre es que la postura del intelectual debe ser crítica y esa postura está desapareciendo. [...] La postura del intelectual debe ser rigurosamente crítica, aun en el Estado que más se acerque a su idea o a su prototipo político. Yo pienso que es indudable que el poder ha sido muy hábil para asimilar toda postura crítica.”

En cuanto a su postura como intelectual y como poeta comprometido con la naturaleza estética de su arte, el anhelo de comprender el tiempo que le ha

tocado vivir y su indagación en el fondo de los acontecimientos lo han llevado a proyectar, además de una conciencia crítica sobre el momento actual, una reflexión filosófica de la existencia.

En EC, "Parábola y metamorfosis" presenta, a partir de la evolución biográfico-ideológica de un individuo, la narración de todo un proceso social, político y moral, prototípico de un amplio sector de la burguesía española reciente. Con este poema Sahagún incide directamente en otro de los temas más característicos de la literatura comprometida: la hipocresía de una burguesía cómplice con una situación política degradada. Sahagún opta por un tratamiento satírico que, no siendo frecuente en su obra, alcanza logros muy efectivos: de un aparente lirismo inicial pasa a la delación de un cínico aprendizaje del egoísmo y de la impostura burguesas. Al respecto, resulta ilustrativo señalar su coincidencia con otros poemas de Goytisolo como "El hijo pródigo" o "Idilio y marcha nupcial" (*Claridad*). Especialmente la parte 5 es la radiografía sociológica del "hijo pródigo" que ha vuelto al redil y asume definitivamente una condición servilmente interesada, hipócrita y respetuosamente conservadora con las tradiciones sociales y eclesiásticas medidas por el rasante del *do ut des*. La 6 y última parte expresa la conclusión, la culminación del proceso: alienación e indignidad. La consumación de la 'metamorfosis' interior se traduce en imágenes escatológicas con reminiscencias kafkianas:

Pero del hombre ya no queda nada,
sino un cuerpo que no se corresponde
con él mismo: un gusano caído tristemente
por los pasillos, un despojo viscoso
vendido, reintegrado a su mundo de siempre.

Este poema no sólo denuncia "el ciclo vital de la inautenticidad", sino también, como ha enjuiciado Domínguez Rey, "muestra en plano connotativo la vaciedad de todo gesto, el retorno o drama de conciencia. La clase social sirve, en este caso, de tema meditativo barroco, para poner en solfa, una vez más la caducidad de formas y el vacío inherente a una conducta sólo en apariencia racional, pero despojada de contenido" (1976).

Otro personaje típico de la sociedad española, cercano en su condición y objetivos al retrato moral del anterior poema, aparece en "De la vida en provincias". Si se pueden relacionar "Parábola y metamorfosis" y otros poemas de Goytisolo, el que ahora vemos se acerca, sobre todo, por su coincidencia de

motivo y tono, con "Vida del justo" y, en cuanto caricatura de un tipo, al perfecto funcionario de "Nota necrológica" de González. En "De la vida en provincias" el desenmascaramiento del alto funcionario arribista, cuya meta es la de "gobierno de gánsteres mediocres", es expresado en cáusticos versos que, además de implicar una reflexión sobre cierta tradición nacional, rezuman desprecio y asco:

darse al mejor postor con voluntad
de servicio, aceptar humildemente
las migajas del gran festín, ¿qué son
sino el más puro ejemplo de hidalguía
española? Ofenderse, rechazar,
protestar, rebelarse ante lo injusto,
¿no son más bien ideas foráneas, algo
orquestado por mentes extranjeras,
ay, para nuestro daño?

La falacia política y social vuelve a ser objeto de denuncia y meditación en "Así fue", poema posibilitador, por una parte, de una lectura literal referida a los detentadores del poder en la última etapa del franquismo que, empujados por el signo de los tiempos, no dudaron en enmascarar el pasado y en tratar de enmascararse para seguir en el poder, los llamados *evolucionistas* (cf. Vilar, 1983:64). Por otra parte, el poema se presta a una lectura menos circunstancial que proporciona una implícita interpretación filosófica de la historia social: su visión como una constante tensión entre verdad y libertad, por un lado, y fraude y opresión, por otro. A la esperanza de un cambio político y social cantado por Sahagún en los poemas de juventud le sucede la denuncia amarga en éstos de madurez donde la decepción comienza a ser la nota predominante y donde la constatación de que "los navíos no zarparán", "las islas remotas no existen", resume no sólo una experiencia histórica sino un sentimiento existencial.

A la cabeza del sistema político, como símbolo máximo y responsable supremo de toda una época de España, permaneció el tirano, objeto específico de la acrimonia y de la repulsa en tres impresionantes poemas: "Epitafio sin amor", "Septiembre" y "Para este otoño súbito". El primero, que Cano elogia por su "concisión y expresivo desprecio" (1973), forma parte de la veta satírica anterior. El epitafio a Franco fue escrito antes de su óbito; un epitafio premonitorio a la figura que sobrevivía ya casi al insostenible edificio que creó, un epitafio-conjuro para propiciar el futuro que, ya sí, tendría que llegar tras la muerte del dic-

tador. Se pregunta Prieto de Paula: "la realidad suele, mezquina, poner coto a los sueños generosos. ¿Escribiría hoy Sahagún ese poema?" (1987:177). Una respuesta es la implícita en los otros dos poemas. El sesgo irónico de "Epitafio sin amor" da paso al tono sombrío y amargo de "Para este otoño súbito" y "Septiembre 1975" donde el enfoque de los temas adquiere una dimensión metafísica que supera la mera condena de un estado de cosas insostenible. Como se sabe, un tenso período de represión iba a alcanzar el punto culminante con la ejecución el 27 de septiembre de 1975 de tres militantes de ETA y dos del FRAP en medio de la repulsa, el miedo y el asco nacional e internacional. Como Carlos Álvarez en "El veintisiete de 1975" (*Versos del tiempo sombrío*) escrito en Carabanchel, Sahagún ofrece su visión del terrible acontecimiento en "Septiembre 1975" con una perspectiva intuida por Rodríguez Puértolas:

"En septiembre de 1975, cuando el general Franco decide desaparecer de la Historia como vino, envuelto en sangre, Sahagún escribe un poema que va mucho más allá de la simple anécdota, y que le lleva a unas meditaciones trascendentales sobre el pasado y sobre el futuro." (1984:310)

El motivo de la agonía de Franco, los últimos fusilamientos "legales" del régimen originan no sólo la denuncia amarga del poema sino toda una compleja actitud metafísica y psicológica del sujeto que transfiere hipotéticamente una culpabilidad histórica a toda la colectividad:

la certidumbre airada de sus muertes
 hoy nos atañe a todos: desarmados,
 errantes ya y sin gloria, ¿somos dignos
 de entrar en las regiones transparentes
 que ellos, cayendo hacia lo oscuro, alzaron
 con su pasión de luz, con su martirio?

La dualidad luz-oscuridad es muy significativa. Frente a la "noche del tirano" surge la "luz" de las cinco vidas segadas. El poema les rinde tributo y como "El nombre de los héroes", "No te niegues", "Lentos arroyos frágiles", "La nada memorable", incide en la vívida memoria que el poeta siente necesaria para esa galería de héroes anónimos sin la cual no es posible afrontar el advenimiento de la "transparente primavera humana". Así, tales héroes, luchadores por la causa de la libertad, son considerados la semilla vivificadora del futuro, como con otra

ocasión también había cantado Jaime Gil en "Un día de difuntos" (*Moralidades*). Por el contrario, el desprecio que destilaba "Epitafio sin amor" hacia la figura del "Caudillo" reaparece contrastivamente: "Como un filtro bebido en sucia copa / arma implacable, la vejez degrada / la noche del tirano [...]". Desprecio del que nace la implacable sentencia, la condenación eterna expresada en "Para este otoño súbito": "Ha muerto, está la losa confirmando / su descenso al infierno [...]". Pero el dolor se prolonga, pues esa muerte no enterró el pasado ni inauguró la verdadera libertad. La frustración histórica se reviste de una desesperanza que desborda las expectativas concretas de un momento político:

Ahora, en la certidumbre de esta muerte,
contemplo a solas una luz difusa,
cada vez más lejana. Hay en las playas
pura lluvia sin fin, y en los caminos
igual desesperanza, más árboles sin vida
para este otoño súbito.

El significado de la anécdota se ha universalizado y el proceso hacia la libertad está aún por comenzar. La idea de Sahagún sobre del tiempo histórico está impregnada de exigencias personales que propician el enfoque, más allá de la crónica puntual, de poemas como "Vuela un ave", "Navega aún", "Libertad inmediata", "Telarañas" y "Final de fábula", entre otros. Su designio se corresponde con el sentido de las susocitadas declaraciones y de ésta: "Quizá la novedad del libro con respecto a mi obra anterior consista para el lector en un mayor hermetismo, al quedar configurado el tiempo histórico vivido desde una perspectiva metafísica" (*El País*, 9-12-1980). Es el tono reflejado en estos versos de "Vuela un ave":

Perdida en la lejanía,
hundida en la noche inmensa,

nombrábamos el alma pura
para que un día amaneciera.
[...]
La luz que nombrábamos entonces
hoy todavía se nos niega

A pesar de todo, el poeta se obstina entre quienes no cejan en la búsqueda del reino de la libertad (“Navega aún”, “Telarañas”, “Libertad inmediata”).

Cabría preguntarse, para concluir, cuál es el balance que el poeta hace de la historia por él vivida, lo que equivale a decir la de buena parte de su vida y la del país. Es el balance de “País natal”, “Final de fábula” o “La nada memorable”. La decepción manifiesta en el primero se traduce a términos trascendentes en “Final de fábula”, cuyo primer verso -“¿Y para quién construí navíos?” (un calco del *planto* de Pleberio en *La Celestina*)-, anuncia el designio del poema y es indicio del aliento nihilista que recorre la poesía última de Sahagún, condensado en los últimos versos: “Hoy hemos visto en el silencio / del mar su término terrible: / los navíos no zarparán, / las islas remotas no existen”. El testimonio poético de Sahagún no admite simulacros. Todo lo contrario, lo que quiere es destruirlos, aunque para ello tenga que convertir su tarea en los “nombres ya de la desolación” (“El regreso”, LP). Esperanzas frustradas, infancia y juventud malvividas, madurez desengañada son el legado de un tiempo malo -colectivo y personal- según lo retratan los severos versos de “La nada memorable”:

Porque la vida vino rodeada
de sordidez y circunstancias graves:
un sol vencido, una ciudad vacía,
y esta tendencia a decribir lo ausente,
las situaciones tristes, la nada memorable.

Sin embargo, la poesía de Sahagún, rica en matices, también ofrece caminos más abiertos que evidencian una postura vitalista, por encima del pesimismo, en sintonía con otra declaración no muy lejana: “De mi alma de navegante y de una gran esperanza, a las que me refería, en 1962, en mi poema “Noche cerrada”, le diré que sigue en pie, pese a las apariencias, mi búsqueda del reino de la libertad. La ausencia del cambio no impide una propuesta última de realización humana” (*ABC*, 13-12-80:30). Complejidad ideológica y emocional, en suma, del poeta verdadero.

5.3. EL AMOR EXISTENCIAL

Se ha dicho que Sahagún “es un poeta que marcadamente vuelve hacia el sentimiento y se sustrae a la moda de la poesía social” (Ciplijauskaité, 1966:471). Pero tanto el amor como ‘lo social’ son pilares básicos de su cosmovisión poética. Ciertamente, el amor -tema nuclear inextricablemente unido, primero con la infancia y con la soledad, luego con la vida solidaria y, más adelante, con los temas del tiempo- constituye un fundamento vital sobre el que justificar y explicar la existencia.

Tras el amor genésico de CMN y el amor solidario de EC, desde PUO será, además, una condición del conocimiento, para ordenar la propia intimidad y para redescubrir y fijar la historia personal a través de la escritura. La unión con la amada conlleva, para el poeta, una realización auténtica: como superación de la soledad y como posibilidad de íntima comunión y de existencia solidaria. En un sentido aún más trascendente, el sujeto aspira a la salvarse de la inanidad o de la confusión de la realidad común, cuando no a perdurar de alguna manera, a través de ella. Vía de salvación en la que siente confianza en ocasiones, pero en la que, en otras, verá una usura más de la naturaleza del tiempo. Entre ambos polos se desarrolla toda una “historia” amorosa rica en matices y en significados existenciales.

5.3.1. “EL BUEN CAMINO”

Ya en PA la amada es intuida como el *otro* deseado y necesario para superar la crisis de la adolescencia y para reemplazar el sentimiento de unidad perdido con la quiebra de la infancia. “Nacimiento de Venus” la prefigura simbólicamente; “Cuerpo desnudo” se ciñe a una visión más concreta, donde además ya se percibe la vinculación del tema de la patria con la vivencia del amor; en “Montaña nevada” también es presentida como salida existencial para vencer la soledad. Los indicios eróticos, aún muy tenues, anuncian otra de las vetas de su tratamiento.

A partir de CMN el tema alcanza una relevancia definitiva, articulado en una historia sentimental-poética que va del descubrimiento hasta la ausencia, pasando por la exaltación de la experiencia juvenil del amor y desarrollando, en definitiva, un ciclo amoroso completo. Tanto es así que el poeta lo ha presentado como una historia con su principio -“Aquí empieza la historia. Fue una tarde

[...]" y su final "Aquí / se termina la historia". "Aquí empieza la historia" prelude la presencia de la mujer -dispensadora de orden y de vida- todavía más como deseo y proyección del sujeto que como experiencia recíproca:

Pero ¿qué es este viento, quién me coge
el corazón y lo levanta en vilo,
y lo hunde y lo levanta en vilo? Una
muchacha azul en la orfandad del aire
ordenaba los pájaros...

La miré. Nada. La miré de nuevo,
y nada, y nada. Alrededor, la tarde.

El enamoramiento tiene, en este poema, un estilizado decorado con reminiscencias machadianas. El escenario del campus universitario, aunque bastante idealizado todavía, resulta menos 'literaturizado' en "Renuncio a morir" donde, no obstante, un romántico otoño es el marco del alumbramiento amoroso. Aquí el amor es ya correspondido, el amor de la joven pareja de estudiantes ávidos de experiencia. La irrupción de la expansión amorosa se sobrepone al solipsismo aún reflejado en el anterior poema: "[...] También yo, también nosotros / teníamos un temblor nuevo, una nueva / y enfebrecida tarde..." Como señala Prieto de Paula, el amor "se sitúa en el centro de experiencias epifánicas [...] las palabras palidecen ante su tarea expresiva" (1987:175). La tensión entre literaturización y vivencia condiciona la insistencia declarativa del poeta (subrayado mío): "Era el otoño y la hoja de aquel árbol, / *que era de oro de verdad*, temblaba". El temor a que lo retórico no defina la intensidad vital propicia así un habilidoso recurso al repetir el tópico literario volviéndolo contra ese mismo tópico.

La correspondencia entre paisaje y estado emocional -de substrato simbolista-, la iluminación del amor, la renovación de la confianza en la existencia -"Me acordaba / de aquel niño lejano que aún creía / en Dios, en sus milagros"-, el vencimiento de la soledad, la salvación, en definitiva, por vía amorosa, que expresa este texto, constituyen la médula conceptual de casi toda la serie:

Náufragos del jardín, resucitábamos,
llegábamos a amarnos, me perdía
me salvaba, dudé, toqué las llagas

de aquel paisaje con los dedos como
se toca un árbol, una flor, un cuerpo:
para crear. Olía a vida....

No han de ser casuales las alusiones bíblicas. El milagro del amor, la redención personal, que empapa de alegría al sujeto y quien para asegurarse de que no es un sueño invoca a la amada con ponderaciones poéticas procedentes del mundo natural que tampoco surgen por casualidad, pues, como también ha visto Prieto de Paula, “termina la naturaleza por entregarse ante el sentimiento anegador de los amantes” (1987:175): “Ya todo es nuestro: el buen camino, el árbol, / la generosa claridad del día” (“Claridad del día”). Y la amada:

[...] Tú,
tan flor, tan luz de primavera, dime,
dime que no es mentira este milagro,
la multiplicación de mi alegría,
los panes y los peces de tu pecho

Otros momentos del proceso son desarrollados en sucesivos poemas: en “Un niño miraba al mar”, que expresa el deseo del amante de hundirse definitivamente en la amada; o en “Deseo en la madrugada”, con imágenes sugeridoras del efecto luminiscente y rescatador del amor: “Lo que fue una noticia de relámpagos, / una mano entregada desde un sueño”. En “Renuncio a morir” se inaugura el denominado en la primera edición de CMN “El buen camino”. Los siguientes, que continúan expresando el júbilo amoroso, constituyen una serie de variaciones sobre el mismo tema con matices o recurrencias que lo enriquecen. Así, “Claridad del día”, exultante declaración de amor, redundante en el motivo del presentimiento de la amada desde niño -proyección del deseo del sujeto y premisa ficcional-: “Sabrías que es verdad que te he buscado / desde niño en las piedras, en el agua / de aquella fuente de mi plaza”. Recíprocamente, también la amada es configurada en su papel activo, rescatador, por ejemplo, en “Ciudad”: “y fuiste tú quien vio aquel río en sueños”. La presencia de la amada irradia vida a la naturaleza toda, el amor está dotado de verdadero poder creador del mundo (“Sobre la tierra”).

En algunos poemas, muy especialmente, se observa el designio salvador del amor, como en los anteriores, o como en “Ciudad”, “Canción de infancia” y “La guitarra” donde se explicita la salvación primaria de la soledad y del vacío

invasores del muchacho. El sujeto llega a la convicción de que es necesario seguir hacia adelante y salir de un solipsismo inútil, "La casa":

Quién viene ahora a salvarte.
 Como un barco en desgracia, el hombre quiere
 seguir viviendo, y mientras en sus manos
 quede un temblor de rosas, lo echaría
 todo al olvido, porque nada tiene
 sentido en soledad.

La esperanza de vencer la soledad será colmada por 'obra y gracia de la mujer amada', proveedora de un camino seguro, encarnación de las ilusiones, de la redención del pasado, "Río duradero":

Porque, oh sorpresa, todo se nos viene
 no abajo, arriba, todo lo que un día
 soñamos, helo aquí, más alto: un árbol,
 una mujer al lado nuestro, el río...
 y la ciudad más lejos sepultada.

Este poema constituye una respuesta optimista a los anhelos planteados en "Ciudad", ciudad cuyos tristes recuerdos quedan ahora superados. Como enjuiciaba Caballero Bonald, "no puede evitarse relacionar la motivación amorosa con la infantil. Ambas aparecen decoradas por unas idénticas razones de lucha por la esperanza" (1962). La vía amorosa, que supone compensación de antiguas carencias ("La guitarra"), constituye en cierto sentido la restauración de una nueva infancia o, lo que es lo mismo, la inauguración de ilusiones esenciales ("Canción de infancia"). La fe en la búsqueda juntos de un "camino blanco y con niños" desemboca en una afirmación de la existencia, "Palabras junto a un lago":

He de llegar contigo a la alegría.
 Dame la mano, empuja mi corazón. Ahora
 sé que no estaba escrito todo, que hay una aurora
 sobre el vivir del hombre y alumbra todavía.

Consonante a la recuperación de esta esperanza hay un deseo de vuelta al pasado para rescatar la verdad de entonces y olvidar las decepciones sufridas por el joven (“Hacia la infancia”, “Atardecer en el río”); “Atardecer en el río”, además, apunta al carácter universal y atemporal del amor revivido en la unión de los amantes, con substrato tal vez hernandiano. Estos poemas cantan, en definitiva, la plenitud amorosa mediante el diálogo con la amada (“Un niño miraba el mar”, “Mañana feliz”). Como veremos al estudiar su imaginería, Sahagún, poeta de la verticalidad, ofrece una dimensión ascensional del tratamiento amoroso, de la noche a la luz, de lo inferior a lo superior. En este sentido no ha de resultar extraña la asociación de la amada con la figura de Dios -“Y vienes y te quedas / blanca, casi de mármol / como un escalón puro para subir a Dios” (“Cuerpo desnudo”)-. A menudo, el protagonista poemático muestra la tendencia a vincular imágenes de altura o elevación con la figura de la amada, como en “Montaña nevada”, “Claridad del día”, “Palabras junto a un lago” o “Río duradero”: “[...] ¿Sabes / cuántas veces miré hacia las colinas / buscándote?”

El poeta ‘enmarca’ su historia en un relato simétrico, cerrado y abierto a la vez. Los tres poemas últimos de CMN, “Deseo en la madrugada”, “Por un momento pienso en ti”, “Y es de día” representan el final de un ciclo. En el primero el poeta expresa la tensión entre su pasión por la amada y su incapacidad para retenerla: en medio de la ausencia, ensoñación y recuerdo materializan el desvelo del amante: “Despierto estoy. Tu cuerpo inolvidable / se precipitará hacia mi recuerdo. / [...] / Vienes a mí con la orfandad del día, / abrazadoramente hasta mi lecho”. A propósito de versos como éstos, Caballero Bonald afirma que el tema amoroso en CMN está “envuelto en un suave matiz neorromántico de la mejor ley” (1962). Pues bien, en esta tesitura se halla el timbre de la desazón amorosa que refleja “Deseo en la madrugada”, el cual, podríamos decir parafraseando a A. W. Schelegel, en vez de la posesión canta el anhelo. Entonces el poeta evoca nostálgico la felicidad original: “Lo que fue una noticia de relámpagos, / una mano entregada desde el sueño”. Tras la constatación de la separación, al proceso ascensional le sucede la caída en el desconsuelo, el sucumbir de las ilusiones: “Como una torre de cristal vacía / se me derrumbarán todos los sueños”. Mas el poeta no cesa en su empeño, como pone de manifiesto en “Por un momento pienso en ti”. La espera del amante sin respuesta de la amada provoca un leve reproche de despecho con un tono muy becqueriano:

Ah, clara anunciadora, ¿no recuerdas?
Eras de las que no perdonan -¡tanto

corazón para nada!-, y también eras
 mortal y me traías en los ojos
 una mirada dulce de la primavera.
 Igual que un pobre pide pan yo iba
 pidiendo nieve de tu pecho y niebla
 y alguna estrella para los naufragios.

Versos que evocan, una vez más, la función salvadora de la amada, incluso con la misma imagen de la nieve de "Sobre la tierra", a la que el poeta no está dispuesto a renunciar como vemos al final del poema donde, además, alude a la tensión entre las fuerzas del amor y las de la muerte, tensión anunciada que se irá acentuando progresivamente en sucesivos poemarios: "[...] Sea / mi muerte un día cuando no sea el día, / cuando el sol se haya puesto más allá de estas tierras". "Y es de día" constituye, en fin, una especie de coda de CMN, epílogo de un relato de amor. La primera estrofa aborda directamente la reflexión sobre el significado que la amada ha supuesto para el poeta en una doble dimensión: como motivo poético o como soporte existencial, cuestión esta última más importante de momento. La segunda serie de versos condensa el proceso anteriormente descrito con imágenes del linaje ya conocido: del "viento en furia" del comienzo hasta el "no estás conmigo" del final que presenta la soledad del sujeto hundido en el anonimato como consecuencia del alejamiento de esa figura creadora, donadora de identidad al amante, de salvación nombradora (Recuérdese "Ciudad": "[...] Si te llamasen, / si alguien supiera bien tu nombre [...]"). El presente se cierra tristemente a la vez que retoma el principio de "Aquí empieza la historia":

Pero no me conoce nadie. Nadie
 -la flor de aquel jardín, el agua mansa
 de aquel estanque, aquellos montes grises,
 tanta ceniza repartida-, nadie
 sabe mi nombre. Este es el fin. Aquí
 se termina la historia.

Con ello, Sahagún ha "relatado" la historia simétrica y redonda de un ciclo amoroso que, en todo caso, es una etapa, aunque importante, de un amplio y profundo proceso amoroso-existencial.

5.3.2. LA VIDA COMPARTIDA

En EC, aunque apenas una docena de poemas, incluidos casi todos en la sección II del libro, tratan específicamente del tema amoroso, la voluntad del designio anunciado en “Dedicatoria” hace pensar en la figura femenina como sostén existencial. En esta pauta, Benito de Lucas opina que “ya no es la pasión un tanto imaginaria de “Cuerpo desnudo” [...], ni el amor de CMN, lleno de perplejidades adolescentes. En EC el tema del amor alcanza una dimensión nueva por profunda y dolorida” (1973). Ese poema-preludio, además de homenajear a la mujer amada, condensa la mayor parte de la historia amorosa recorrida en CMN y de la que EC es otro jalón. Sanz Echevarría [García Martín] resumió atinadamente la formulación poética del proceso:

“En efecto, el poema inicial de EC comienza siendo una variante del que inicia CMN, para luego continuar ampliando la relación amorosa que allí se narra. El lector comprende así que el protagonista-poético de EC es el mismo que aparece en el libro anterior, sólo que con una mayor carga de experiencia humana. Tal identidad, y conviene subrayarlo, es un dato interno de la obra sin la consideración del cual ésta queda incompleta; no se trata aquí de que ambos textos hayan sido escritos por el mismo autor (dato externo), puesto que ahora no nos interesa su psicología ni su historia afectiva, aunque estén indudablemente reflejadas en los poemas. En cinco versos resume EC el poema que encabeza CMN:

Todo empezó una tarde con palomas.
Tú y yo, al pie del amor, en un jardín propicio
y solitario.
Todo empezó con tus ojos azules
invadiendo mis sueños para siempre.

No falta en este fragmento ningún elemento de los que configuran el poema anterior: la tarde, las palomas, el jardín solitario... El desplazamiento calificativo de “Aquí empieza la historia” [...], “muchacha azul”, se ha transformado en la expresión reducida: “ojos azules”. Nos da así el poeta una lección interpretativa. El texto más cercano a la experiencia nos transmite el deslumbramiento producido por los hermosos ojos azules de

la muchacha, presentándola como si la luminosidad de éstos irradiara en toda su figura: "muchacha azul". Con el paso del tiempo, la impresión queda limitada a su componente racional: los ojos azules." (1976:33)

La comunicación amorosa se ha ampliado y ahondado a través de los años. Lo que era en CMN la meta de una búsqueda de salvación personal, aquí se convierte en el punto de partida de una relación profunda ante el tiempo colectivo. De la misma "Dedicatoria" deducimos que poemas de EC fueron escritos durante la estancia inglesa de su autor. Entre ellos, "Playas de Exmouth" o "Puentes del Elba" reflejan la nostalgia o el desarraigo (o cierta conciencia exílica ya estudiada) de una patria que origina en el poeta sentimientos contradictorios pues si, por una parte, deplora su situación política, por otra, es el escenario de inolvidables vivencias, como la del amor. Precisamente, del último verso de "Playas de Exmouth" -"[...] la felicidad de estar contigo"- procede el título general del libro (en formulación negativa, el mismo sintagma forma parte de un significativo verso de "Un largo adiós": "Busco las cosas ciertas, / las que me salvan de no estar contigo"). Asimismo, aquel poema incide en el motivo de la resistencia contra la soledad, durante la espera, mediante el recuerdo activo de la amada por encima de la distancia espacial. La melancolía causada por la distancia subyace también en "Junio" donde, junto a la necesidad de su presencia, reaparece la nostalgia de una "infancia que nos han quitado", si bien aquí, la nunca superada desazón es considerada desde una perspectiva que involucra a la pareja cuyo amor la repara en cierta forma (sentido expreso en "Canción de infancia"):

yo quisiera decirte, preguntarte,
 como a mí mismo me pregunto,
 si en esta tierra extensa no ha quedado algo nuestro,
 un pasado de niños tristes bajo la lluvia,
 algo, en fin, donde tú y yo vivimos,
 donde hemos existido tú y yo apenas, distantes,
 echados al olvido duramente,
 antes que en nuestro pecho a un tiempo entrara
 este junio radiante, esta otra vida.

Sabemos que toda la temática de Sahagún forma una red de íntimas correspondencias y de interrelaciones porque, en rigor, "los diversos sentimien-

tos de una persona no están yuxtapuestos, sino que hay una unidad sintética de la afectividad y que cada individuo se mueve en un mundo afectivo que le es propio [...] cada afecto, como desde luego, cualquier otra forma de su vida psíquica, manifiesta su situación social" (Sartre, 1976:17). El tejido amoroso, además de estar inextricablemente unido con el infantil, se halla muy entrelazado con los del compromiso y de la solidaridad. Tal enfoque, que aparece insinuado en "Cuerpo desnudo", "El preso" o "Canción de infancia", y se halla explícito en "Cosas inolvidables", es proyectado de manera consciente y combativa desde la "Dedicatoria" de EC:

Es más, mi corazón te debe
 haber hallado juntos la verdad más humana,
 la solidaridad y el sufrimiento.
 [...]

 Gracias te doy por nuestro encuentro,
 por el pasado y por el porvenir,
 por esa copa de alegría amarga
 que hoy me ofreces y alzamos
 desde estos días injustos y españoles.

Planteo que condiciona una lectura integrada de EC, título que, puesto en relación con el designio que anuncia ese poema, permite una comprensión global de todo el libro, aunque sólo unos pocos poemas sean de estricto contenido amoroso, e indica el papel de la amada en relación con la experiencia compartida del tiempo histórico.

Otros poemas amplían la variedad de registros y matices. Los buenos auspicios de la presencia femenina, contraste en medio de una realidad negativa, son saludados con la cita machadiana que introduce los poemas amorosos en EC ("¡Sólo tu figura, / como una centella blanca, / en mi noche oscura!"). A continuación, en "Canción" el poeta apela a la amada como imagen final contra la muerte: "Muérame yo, mujer, por verte, / contra la mar, ante mis ojos, siempre". La separación de los amantes equivale a una muerte en vida a que se refiere "Insomnio", poema de estirpe cancioneril y con cierto tono jocoso que, no obstante, incide en las mismas preocupaciones en torno a la importancia existencial de la amada: "Mira que es peligroso vivir sola / al caer la noche / y si te vas, con todo lo que has sido para mí, / a la muerte te expones y me expones". "El hijo", que cierra esta parte, es un poema de amor a quien le da título, asimismo fruto

dichoso del amor de la pareja. El hijo augura la repetición -y superación- del proceso vital del padre, a la vez que representa un triunfo del amor trascendido en otra vida (no casualmente está colocado al final de la sección anticipando el contenido de la siguiente) que jubilosamente expresan estos versos:

No pudo el tiempo con nosotros.
 [...] este niño que llega de mí mismo,
 vencedor de mi tiempo, trae sin duda las manos
 sucias de tizne y tierra, pero abiertas por siempre
 al mundo, a todo lo que existe.

En cuanto a "Tiempo de amar", "Frontera", "Un largo adiós", que se encuentran en la misma sección, es preferible considerarlos en el siguiente apartado porque ya tocan de muy cerca el motivo del *polvo enamorado*.

5.3.3. DEL AMOR Y DEL TIEMPO

En la poesía de Sahagún el concepto existencial del amor evoluciona natural y paulatinamente hasta plantear el conflicto entre el amor salvador y el tiempo destructor, entre el amor y la muerte. Entre ambas orillas la memoria tiende un puente que permite al poeta explorar la condición existencial igualmente poseedora de dos realidades absolutas de signos contrapuestos: una posibilidad de justificación y de resistencia -el amor y la compañía- y la amenaza final de la muerte y de la soledad, polos ambos de preocupaciones ya insinuadas en CMN ("Deseo en la madrugada") y preludiadas, sobre todo, en algunos poemas de EC, como los recién citados, que anticipan el ahondamiento posterior. "Tiempo de amar", aunque comienza con una rotunda afirmación de la fuerza del amor -"lo cierto es el amor, lo poderoso, / lo que ha triunfado sobre los derrumbes"-, no oculta el presentimiento de su fragilidad, de la usura temporal: "[...] la memoria / se llena de desesperanza: / abrazo, luz de junio, tiempo / perecedero". Un paso más y surge la formulación que traduce el desasosiego provocado por la naturaleza compleja y contradictoria de la vida, del amor y del tiempo (entidades en sí mismas consustanciales):

¿Será verdad que la vida nos traiga
 también la negación de la vida,

que en el instante del placer coexistan,
 como en un sueño hermoso y triste,
 eternidad y acabamiento?

El poeta ya había manifestado sus temores incluso en momentos de plenitud amorosa: “¡[...] que no se nos diga / que ha de extinguirse tanto fuego!” (“Atardecer en el río”); “¿Durará como el paso de este río / todo lo nuestro?” (“Río duradero”).

En otra variante, la frustración por el amor no vivido también se halla ligada a la condición temporal de lo humano: “La vida es tiempo irreversible / y se deshace año tras año” (“Frontera”). En fin, “Un largo adiós”, retomando sentimientos e ideas anteriores, expresa la rebeldía o perplejidad del poeta ante la irrevocable pérdida de la felicidad pasada: “¡Tanta dicha no puede ser / irreplicable! [...]”. Como ha expresado Domínguez Rey, “el mundo niega o impide la eferescencia continua que el sentimiento trata de imponer”(1976). Cuando el poeta, acuciado por los efectos del paso del tiempo en su propio ser y en el de su amada, se enfrenta al hecho de que el amor no escapa a la ambigüedad de las cosas humanas, planteará una conclusión que sugiere la continuidad infinita del proceso existencial, esencialmente ambivalente en sus posibilidades y en sus límites; “Tiempo de amar”, 1:

Nosotros, los que un día repetimos
 la verdad del amor,
 los que zarpamos en aquel navío
 acariciado por los versos suaves,
 hoy estamos de vuelta y es la misma noticia:
 regreso o despedida, luz o sombra.

En PUO Sahagún profundiza en la indagación sobre el binomio amor-tiempo con una proyección de índole metafísica. ¿Es el amor algo más que un simple consuelo contra el tiempo? ¿Qué puede rescatar la memoria de los momentos plenos del amor para que no perezcan del todo? ¿O el tiempo todo lo atropella arrebatando el sentido a lo que se creía duradero? Tales son las interrogantes de las que estos poemas parten o a las que llegan.

La mayor parte de los poemas de su sección II traslucen un intenso sentimiento amoroso en que el sujeto deposita su esperanza contra algunos efectos del tiempo. La posibilidad de salir del olvido o del hundimiento emocional sigue

estando estrechamente ligada a la figura femenina. En "Las invisibles redes" -título que se extiende a la edición de la antología amorosa de Sahagún- la amada escapa a las 'invisibles redes' del tiempo y de la mendacidad de las palabras, otra forma, en definitiva, de limitación temporal. Este poema marca la tónica de los siguientes en los que la palabra está al servicio de la memoria mediante la que el poeta rescata, no sin esfuerzo, la iluminadora imagen de la amada -antes realidad vital que literaria- ("Para encontrarte", "Anticipa llanuras", "Tu soledad era una hazaña oscura"). El *tú* que permanece como único signo de vida de un tiempo en que todo era destrucción y vileza -con indudable alusión a la realidad nacional- se alza como símbolo de la utopía ("Vi las naves"). "Entre la niebla mineral" acaba destacando una vez más, tras aludir a las mismas emociones de fondo de un pasado predestinado al recuerdo (recuérdese "Mañana feliz" y "Palabras junto a un lago"), las cualidades iluminadoras de la amada:

Allí, en la soledad del lago insomne,
entre la niebla mineral, tus trenzas,
de tan durable fuego, descomponen
la oscuridad en tierra sin exilio,
las cenizas en astros cegadores.

El adjetivo "durable", bastante utilizado por el poeta para calificar a la amada, contribuye a dar una dimensión extemporal acorde con el valor de la búsqueda. No obstante, también el tiempo, con su implacable ley, puede hacer que los cabellos de la amada un día "signifiquen sombra". Permanecerá tal vez en la memoria la emoción vivida, su imagen, su recuerdo, justificando el sentido del pasado: "nos salvará el fervor de aquel instante / [que] hoy rescatamos del olvido apenas [...] / tu cuerpo al fin, su vibración lejana".

En otro sentido más inmanente, el cuerpo amado es una forma de salvación y de refugio que, si por naturaleza no escapa a los efectos destructivos de la edad, sí ofrece al menos un modo de paradójica resistencia frente al tiempo mismo. El amor erótico alcanza así una provisional victoria con la unión de los cuerpos: "tu cuerpo que me lleva a abandonarlo todo, / a hundirme en sus arenas desoladas, / antes que el tiempo accione nuevamente / su máquina invencible" ("Arenas"). Comenta Sahagún a propósito del tema en la poesía de Blas de Otero: "la belleza del cuerpo femenino, el goce de su contemplación o de su asedio, nos acercan a lo eterno desde nuestra radical soledad" (1987:9). Esta dimensión será también una constante de su propia poesía de la última etapa. En la

línea de "Arenas" se sitúa "Insomnio" ("insomnio" de madurez, a diferencia de aquel "insomnio" de juventud de EC) en que es aún más acuciante el temor por la inexorabilidad del tiempo que arruina los cuerpos. El ansia de un amor duradero, de una pasión absoluta -sensual y espiritual- choca con las limitaciones de lo real, con la precariedad de la naturaleza humana. En este sentido, el poema ofrece una lectura que va más allá de su contenido erótico. El adjetivo "Insaciable", puesto de relieve al aparecer solo y abriendo el poema, denota desde el comienzo el tipo de deseo del que arrancan las acciones y la pasión que detallan los versos siguientes: "entré", "busqué", "acompañé", "sufrí". La meta de la amada, cuya figura es descrita con turbadoras metáforas sensuales y es símbolo de la fatal inmersión en el vientre matriz, esfera y centro, ofrece consuelo frágil y es causa de una nueva decepción por las usuras que depara la realidad. Tanto la tensión entre el amor y el tiempo como la fórmula estilística que la expresa sugieren una actitud de substrato barroco:

oh misteriosa y húmeda concavidad vacía,
 cuerpo más que la aurora vacilante,
 desolación para los que esperábamos,
 tras noches de ansiedad, siglos de entrega.

Del combate entre el amor y el tiempo surge en la poesía de Sahagún un creciente interés por el tema erótico. Como en otros poetas cercanos -Salinas, Blas de Otero, Neruda, Brines, Gil de Biedma, Rodríguez... que, cada uno a su manera, tratan el tema como forma de justificación existencial-, decididamente a partir de EC el enfoque sahanuniano de la unión sexual no sólo constituye la expresión de un goce inmanente, sino que también encarna una pasión inmaterial, una especie de sed de absoluto que momentáneamente satisface el vínculo carnal, ansiado viaje del que se sabe de antemano que "su mayor dolor es el regreso" ("Arenas"), otro signo de su esencia temporal.

La veta sensualista de la poesía de Sahagún se vislumbra ya desde PA ("Cuerpo desnudo", "Montaña nevada") y se desarrolla en CMN. El sensualismo que aparece reflejado en esta primera época se corresponde con la frescura juvenil de los estrenos eróticos. Los poemas amorosos de CMN están impregnados de un suave lirismo erótico ("Atardecer en el río", "Ciudad", "Deseo en la madrugada"). Pero es a partir de EC cuando su reflejo alcanza mayor importancia. Sensualismo connotativo de "Sol en la plaza" o, aún más explícito y ligado al despertar sexual, de "La guitarra" donde, como en "Tiempo de amar", alude incluso

a ciertos aspectos físicos del amor. Ya en la poesía última de Sahagún, sobre todo, el tema adquiere especial relevancia al estar configurado con una sugerente imaginería que transfiere un hedonismo vinculado a una justificación existencial: "Cruzas de nuevo", "Aventura del sonido", "No hay retorno", "Insomnio" (PUO) o "Junto al mar" (LP) son plasmaciones fundamentales. "Junto al mar", nueva versión de los motivos de fondo de "Arenas" e "Insomnio", por ejemplo, a la vez que proclama el deseo como forma de resurgimiento vital y exalta la certidumbre del cuerpo amado, constituye un exponente del transfondo metafísico de, en principio, un imperioso deseo erótico:

Cuando todo es origen y arde el aire,
heme aquí otra vez vivo, junto al mar que regresa,
solo en la aurora tácita,
aguardando en su luz desvanecida
la certidumbre de tu cuerpo
como quien se dispone a devorar
de nuevo el infinito entre la arena.

Otros poemas de ubicación diversa en PUO insisten en la dialéctica entre la posibilidad de salvación a través de la amada y la implacable sentencia del tiempo. En "Hacia Volubilis", universalizando la reflexión en torno al destino del deseo y del amor -volubles y tornadizos por naturaleza-, Sahagún, reflejando un regusto por los temas del desmoronamiento, expone preocupaciones bien vitales. El poema constituye una meditación sobre los temas del amor, del tiempo y del arte -interrelacionados- y, subsidiariamente, sobre el devenir de la historia humana. El poeta, que parte de la convención del arte como forma de eternizar el amor, se encuentra, en su indagación personal, con su falsedad y su fracaso, con su falta de vida -"Me recibió el desierto, el aguacero"- . La historia de los pueblos es la crónica de las destrucciones humanas -"No hallé sino ciudades saqueadas"-, siendo el tiempo, con su implacable poder, el que surge victorioso sobre la historia, el arte y el amor mismo:

y vi a mis pies tan sólo, entre charcas de cieno,
desgastados mosaicos que exhibían,
con la tenacidad del olvido implacable,
la ruina de unos cuerpos abrazados.

En esta tensión entre los contrarios, constante de esta última etapa poética, también aparece un talante más confiado y positivo. Ceñidos de nuevo a la propia experiencia amorosa, “Vegetales” y “Quede mi nombre”, abundando en la búsqueda de salvación junto a la amada, “se cierran con un respiro” (Domínguez, 1976). En el primero, que arranca una vez más del motivo de la vida compartida, la imagen de los amantes como “seres vegetales” sugiere, en principio, paralización e inanidad vital. Pero-enseguida intuimos que esa condición, por el contrario, conlleva una comunicación profunda que llega a las raíces y que proviene de una espera anhelante de lo negado que, más allá de la explicación histórica -“La luz que buscamos entonces / hoy todavía se nos niega” (“Vuela un ave”)-, hay que relacionar con una necesidad de luz, de verdad existencial:

[...] las raíces
 inician la aventura
 de la espera anhelante: pasa
 por nuestro sueño un leñador amigo
 desbrozando la noche,
 abriendo para siempre el camino del alba.

Ahora bien, como se ha observado, “la cuestión está en saber si el alba [...] remite a una luz salvadora o si tan sólo al conocimiento de saber algo definitivo: la nada” (Domínguez, 1976), aunque quizá se ha de pensar en que, en una compleja ambigüedad, se trata de lo uno y de lo otro: en un caso, la disolución en el no ser vendría a representar la definitiva liberación existencial, mientras que, en otro caso, el amor constituiría un profundo asidero mientras la vida dure. Curiosa e inquietante a la vez es la calificación de “leñador amigo” -que en todo caso pasa por el sueño-: el leñador como imagen de la quiebra de las ilusiones (“Ciudad”, “Fotografía de niño”) o de la muerte (“Aventura del sonido”) se ha convertido aquí en un elemento liberador.

Menos controvertido, “Quede mi nombre”, al final del bloque II (en el que se concentran los poemas de temática amorosa en PUO), también cerraba la edición de MN con cierta función conclusiva. Ahora, la salvación a través de la amada se proyecta, con diferente perspectiva a la de otros poemas, por medio de la memoria de ella, quien pasa a tener un papel activo: en vez de *amada recordada*, de *amante recordadora* que ha de sostener la memoria del poeta. Con este nuevo giro -fusión del yo con el tú en la espera más allá de la muerte-

el tema amoroso adquiere una orientación de prosapia quevedesca en que el amor -generador de una memoria verdadera- acaba triunfando sobre el olvido de la muerte:

Y cuando zarpe el último navío
 rumbo a la decepción definitiva,
 quede mi nombre escrito sobre el agua,
 indefenso, esperando
 la hora en que tú descendas nuevamente,
 sabiendo ya el camino, a recordarme.

(Puede ser ilustrativa la comparación de este poema con el texto “La repentina aparición [...]” (*Material memoria*) de Valente, del que su final muestra una asombrosa coincidencia conceptual con el de Sahagún: “si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere digo, mi memoria mortal no tu mirada, que este largo mirar bajo conmigo al inexacto reino de la noche”).

La misma pauta, con equivalentes tensiones y ambivalencias, mantienen los poemas de LP, como “Ahora o nunca”, “Una mano”, “Víspera” o “Desencuentro”. Toda la salvación del tiempo se condensa en el *tú* de la amada, ese “Tú, en cuyos labios aprendí la vida”, con el poder de “rescatar los nombres olvidados: / serenidad, espuma, luz indemne”, que otorga un sentimiento serenado ante el tiempo:

Desde la transparencia que el otoño perturba
 ven otra vez a esta orilla quemada,
 remueve la ceniza y haz que sea
 la eternidad sólo un fluir lejano
 de palabras que un día compartimos.

Aún más, en el juego de azar que le parece la vida y en la que su fuego acaba devorándolo todo, el poeta ha visto que todo lo perdía, menos el “as de corazones”, la mano salvadora de la amada encendiendo la última luz de la existencia: “Una mano invisible abría, / ya sin esfuerzo, el horizonte” (“Una mano”). En esta línea de conciliación con la existencia a través del amor prosigue también “Lago”, lugar propicio del encuentro entre los amantes que pertenece a la personal mítica espacial del autor. Aquí, la imagen visionaria del ave -que encarna a la amada- y el símbolo del lago representan un remanso de serenidad exis-

tencial alterado, favorablemente, por la exaltación amorosa. Aunque el poeta sabe de su fugacidad e incluso de su engaño -"Todo es mentira y pasa / como ahora vuela, alzándose, / esta irrupción de plumas fugitivas"-, no deja por ello de abandonarse en "la ebriedad del aire" a la experiencia, aunque ya conocida, siempre renovable y renovadora, que hace de cada acto amoroso una aventura distinta, de lo finito -el lago- un infinito -el mar-, de lo conocido -mar surcada- un nuevo vuelo de libertad:

Y es en la altura palpitante, alada,
 donde se rompe el equilibrio y abre
 su frontera el espacio.
 Crecen las aguas quietas
 y el pequeño infinito se convierte
 en mar surcada, en imprevisto viaje.

No se ha de olvidar que el amor, tras la escisión percibida por el ser con la quiebra de la infancia, constituye la única experiencia que contrae la ilusión de la unidad. Aludida esta aspiración en muchos poemas (en torno a la superación de la soledad), aparece en "Final de fábula" con un alcance metafísico: "tú y yo seríamos ahora / un solo acorde inconmovible". En "Ahora o nunca" vuelve a enunciarse como una postrera salvación de los seres:

Así, emergiendo desde un mismo origen,
 un barco en el instante de zarpar,
 la indecisión del alba en los acantilados,
 tanta ciudad entresonada apenas,
 serán al fin un único espacio transitable,
 una sola aventura.

Claro que, en réplica dialéctica, lo que otras veces acaece es, contra la paciente espera y denodada búsqueda del sujeto, la desesperación por el acoso de la soledad, "cuando sólo es verdad el desencuentro" ("Desencuentro") o el olvido y la disolución ("Vispera"). Es la intuición de la sombra amenazadora de la muerte que aparece negando todo, incluso la esperanza y la felicidad nacidas en el pasado -"no veré ya las naves fascinantes / que zarparon contigo"- y precipitando la confusión del fin -"oíré el desorden de la noche hundiéndose / más allá, entre mástiles lejanos".

En definitiva, el transfondo que ofrece el tema de la sentimentalidad amorosa en la poesía de Sahagún ha de ser puesto en necesaria relación con su unitaria visión de la experiencia que va de lo cotidiano -la vida compartida-, a lo metafísico, -el amor y el tiempo-, pasando por lo ideológico -el compromiso común ante la realidad social- y por la vivencia erótica que también evoluciona con el transcurso del tiempo; todo ello enriquecido con una fértil prosapia literaria ocupada en indagar el sentido de la vida humana que se debate en la eterna dialéctica entre la inexorabilidad de la muerte y el poder del amor.

6. TEMAS DEL CONOCIMIENTO. EL TIEMPO Y LA MEMORIA

*Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido, y
acercarse al sentido restaura la experiencia.*

"The Dry Salvages", Eliot

La memoria no sólo es un elemento estructural del edificio poético de Sahagún, sino a la vez un ingrediente ineludible de su investigación y, por lo tanto, de su respuesta ante los enigmas del tiempo. Tiempo y memoria, binomio esencial de obligada interrelación, a partir de los que Sahagún incardina poéticamente su indagación gnoseológica de la realidad en que la historia de una época y su historia particular se conjugan inextricablemente pues, en su conciencia, a la manera de Proust, el *mundo* y el *yo* no son entidades separables; por el contrario, son incomprensibles la una sin la otra y están fundidas en el acto poético que opera la reactualización de la experiencia a través de la memoria en el momento clave de la creación y estimulada esencialmente

"por todos los momentos fundamentales de nuestra existencia; aquellos en que nos hemos sentido más en contacto con el mundo, aquellas impresiones que más nos han conmovido. Es como una primera sensación de tiempo detenido, que se entrega a nuestra contemplación. Funciona entonces nuestra memoria, especializada para revivir una y otra vez, con igual intensidad, las experiencias del pasado. Este movimiento interior a través del tiempo nos sitúa de pronto frente a los momentos inolvidables de nuestra vida." (Sahagún, 1975:121-122)

Sahagún vuelve su mirada hacia atrás tratando de averiguar el sentido del paso del tiempo que en la memoria deja de ser irreversible. Así pues, se inscribe desde el principio dentro de la gran corriente temporalista de la poesía española contemporánea. Al ser el tiempo el objeto del canto del poeta la memoria ocupa un lugar primordial pues es, en rigor, su condición. Junto a ello, el talento cognoscitivo y ético de la poesía de Sahagún se debe no sólo a la respuesta que da al problema humano en su dimensión histórica y social, sino a que, como diría Jiménez, eleva "el factor temporal a la categoría de supremo motor en el drama ontológico del hombre" (1972:16). Apoyándome también en las tesis de éste sobre la conciencia temporal en la obra de Machado en su triple vertiente - de canto a las incidencias de su personal tiempo (vivido y soñado), de vuelco al tiempo colectivo y de reflexión sobre el enigma del tiempo donde lo personal queda diluido en lecciones de formulación general (cf. 1972:18-19)-, observo en la poesía de Sahagún un proceso paralelo que va de la propensión a reconstruir el tiempo subjetivo de la infancia (PA, CMN) a los planteos de orden metafísico (PUO, LP), sin dejar nunca de estar preocupado por el destino del tiempo histórico (EC) (normalmente las tres vetas forman una profunda simbiosis). Además, Sahagún ha indagado obsesivamente en el "pasado apócrifo" del que tratara Juan de Mairena. Por lo que su poesía sobrepasa el interés de un superficial testimonio para ir, con actitud cada vez más inquisitiva, en pos de un discurso lírico de intención meditativa (cf. Navarro, 1989:156). En tal sentido, para Mairena:

"lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así -y no es ningún absurdo que así lo veamos-, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. [...] A este pasado lo llamo yo apócrifo, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho." (Machado, 1989:2018)

En tal sentido, en la poesía de Sahagún el pasado no es algo ya para siempre muerto sino que se hace presente -"sentimos el pasado vivo" dice en "Puentes del Elba"- a través de la evocación reflexiva que depura de elementos irrelevantes la rememoración. Porque esa memoria, esa poesía, se ocupan de buscar significados, de evaluar la experiencia, de darle consistencia mediante la palabra e, incluso, de propiciar el acceso a inéditas 'revivencias' de lo ya vivido

en una dirección determinada. Aún más, en Sahagún, “al menos implícitamente, añoranza, pensamiento y escritura poética aparecen ligados en la medida en que el intento de revivir el propio pasado puede resultar inseparable del hecho de repensarlo y del impulso de reescribirlo” (Debicki, 1987:238).

Momentos trascendentes en la vida del individuo que, al ser explorados poéticamente, serán conocidos “desde otras perspectivas” (Sahagún, 1975:120). En definitiva, como ha señalado García de la Concha, la memoria no sólo es tema, sino que además, afecta a la forma: guía el enfoque, se constituye en pauta de la escritura y en sostén de un *arte de la memoria* (cf. *Encuentros*:57; 1986:16).

6.1. LA MEMORIA

6.1.1. ¿RECONSTRUCCIÓN DEL “PÓRTICO ABOLIDO”?

En el capítulo sobre la memoria infantil veíamos cómo el poeta se sitúa en los orígenes de sí mismo y en los años de evolución del niño utilizando perspectivas cruzadas para desentrañar el sentido del mundo que fue suyo, pronto destruido pero nunca olvidado. Mundo de paraísos perdidos y, por otro lado, de tristes recuerdos. Visión contradictoria de, muchas veces, las mismas vivencias registradas a partir de diferentes prismas psicológicos del niño y / o del adulto (“Manantial”, “Hacia la infancia”, “Niño en peligro”, “Noche cerrada”...) que ponen al descubierto distintas valoraciones de las mismas creencias. La que en una lectura superficial podría parecer una nostálgica evocación o un ensayo de reconstrucción sin más de una edad de emociones y estrenos, se va constituyendo, a través de variaciones sobre el tema, en una interpretación de signos existenciales. En este sentido, la memoria no sólo rescata ilusiones infantiles sino que levanta acta de las frustraciones sufridas, las cuales, vistas a la luz de la perspectiva adulta, son vinculadas con el devenir personal y también con el histórico y social. Todo ello implica, como diría Caballero Bonald, una “propuesta moral a distancia” (*Encuentros*:58).

En los ejemplos mencionados el hablante, al superponer hábilmente una actitud distanciada y una actitud interna, identificada con la perspectiva infantil, transmite la complejidad emocional y la tensión del *yo* que engloba ambos estadios (de infancia y de madurez). A pesar de los obstáculos para revivir el pasado, el poeta cree, o quiere creer, en la capacidad de la memoria vertida en el poema para restaurarlo de algún modo. Pero su recapitulación no está encami-

nada a proporcionar un consuelo banal. En tal sentido, la desmitificación de la infancia forma parte del proceso de esclarecimiento exigido al poema (“Noche cerrada”). Entre la inocencia -ignorancia- de la infancia y la experiencia -conocimiento- de la madurez se tiende el puente de la memoria plasmada en el poema. Su papel ordenador, clarificador, contribuye a una conciencia de la propia identidad por encima de decepciones existenciales cuya superación consciente es necesaria para el renacimiento de la esperanza (“Otra vez río”).

La reconstrucción poemática de la infancia encarna una obsesión vital que favorece una especie de catarsis psicológica del sujeto al desvelar el proceso de aprehensión de la realidad y del tiempo. Dimensión observada por Debicki a propósito de la segunda sección de CMN: “Tenemos la sensación de que hay una dimensión metapoética en toda esta sección, y relacionamos los deseos del sujeto de retroceder hacia su juventud y de comprender las frustraciones del tiempo con el impulso del poeta de desenterrar las pautas del tiempo por medio de la escritura” (1987:243). En este proceso de autorrepresentación el poeta recurre una y otra vez al momento clave del fin de la infancia y, en consecuencia, del origen del desengaño. El reconocimiento, a veces ambivalente, en otras se refleja de manera explícita. Por ejemplo, la primera parte de “Lluvia en la noche” describe, siguiendo el esquema que coimplica al hablante y al personaje-niño, la escena de un camino imaginario, real en la memoria que archiva las sucesivas fases del tiempo, donde el poeta encuentra al muchacho -su *alter ego*- quien, a su vez, recuerda su ayer perdido:

A veces voy por un camino
y el aire huele a lluvia,
y pasa un niño abandonado y llora,
como si recordara los árboles en sombra,
los pasillos en sombra, los juguetes
que se perdieron en un pozo.

Figuración del pasado que sólo en la memoria del poeta tiene alguna entidad y quien, paradójicamente, apela a un olvido purificador, liberador, del lastre del pasado, de su conciencia: “Nadie se vuelva atrás: estamos / ante la noche, al raso, puros, / lavados por el agua que vino de tan lejos”. En este proceso, la recordación del pasado forma parte de su exoneración y cumple así dicha función “terapéutica” que se manifiesta más complejamente a partir de PUO. Todavía en el poema citado, el hablante parte de la evocación (connotada

oníricamente) del abandono del niño antes de concluir reclamando el olvido para poder seguir el avance existencial. Esta apelación al olvido, que aparece con cierta frecuencia en los versos de Sahagún, constituye otra estrategia paralela a la de la memoria: se puede hablar de una especie de "olvido retórico" cuya invocación propicie la superación del pasado y la impostergable adaptación a los retos que la realidad impone: "Muchacho, los recuerdos échalos en un pozo. / [...] / cierra el portal en sombra de la memoria. Olvida" ("Llegada al mar"). Asimismo, se hace necesario olvidar el pretérito mítico y personal, o su fracaso, en aras del compromiso colectivo ("Canción", sección IV de EC). Pero el binomio olvido / recuerdo, como configurador del transcurrir existencial, y como recurrencia literaria, sostiene una continua tensión emotivo-psicológica, aun cuando el sujeto parta de una nueva situación de esperanza: "A recordar / y olvidar lo que fue mentira / hemos venido aquí" ("Atardecer en el río").

En definitiva, el poeta evoca la infancia con el propósito de una recuperación vicaria en la escritura ("Hacia la infancia", "Niño en peligro", "La casa", "Amanecer -1-") o de liberación mediante el olvido invocado ("Llegada al mar", "Cuerpo desnudo", "Atardecer en el río"). En el primer caso, el ejercicio mismo de la rememoración poética conlleva la ilusión revivificadora. A veces el resultado -naturalmente alegórico- parece alentador ("Canción", sección I de EC): "Y ahora viene la bajamar, / vuelven las cosas que nunca regresan. / Como en un sueño inesperado, / todo es infancia en la aurora completa". Pero este optimismo ocasional es velado por la réplica de las pérdidas y frustraciones: "Oh desamor definitivo, / imposible regreso de los mares, / humillada niñez, isla vacía" ("Isla").

La revisión aleccionadora condiciona la fijación en los recuerdos tristes. Entonces el poema adquiere a veces un tono ensayístico como el de "Visión en Almería", que es tanto de la infancia como de la memoria: "Yo guardo de esa infancia un recuerdo duro, macizo como una roca insoslayable, antiguo y reciente al mismo tiempo". Memoria pesada, mineral y rígida (poco dúctil, por tanto) pero paradójicamente "viva", que metaforiza las sensaciones de la vida difícil y las mantiene presentes. Memoria cuya capacidad, no obstante, puede flaquear debido a su propia naturaleza pero también al estigma de impresiones deplorables que emborronan la claridad buscada: "¿Tenía yo dos, tres años? ¿Mi madre era ya vieja en Almería? ¿Lucía el sol en las paredes encaladas, se reflejaba en el azul del mar, con barcas lejanas y gaviotas?". Hechos anteriores y posteriores se superponen condicionando así una imagen interior del tiempo: el sentido de lo recordado y su intensidad emotiva serían los factores determinantes del ejercicio nemotécnico.

Llegando al final de este apartado, "El visitante" (PUO) exhibe algunos elementos paradigmáticos sobre la función de la memoria poética como medio de rescate de la figura infantil. Proporciona una lección interpretativa además de una reflexión sobre todo el proceso poético. La memoria aparece como única prolongación posible o como refugio del niño, del "monarca destronado": "Le dejé andar por ciertas galerías / donde aún duraba el resplandor vencido / de la memoria. Le detuvo el sueño". Junto al cansancio, se impondrá la sensación de evanescencia de la empresa, del "ocaso" que culmina en la "noche". La conclusión a la que llega el soneto se extiende a buena parte del designio de esta poesía: "Quiso volver a construir los días / de la infancia, su pórtico abolido. / Pero la noche pudo con su empeño". Más que reconstrucción del 'pórtico abolido', el resultado ha arrojado una indagación del porqué de su destrucción.

6.1.2. MEMORIA PERSONAL, MEMORIA COLECTIVA

Es Sahagún de los poetas que, lo pretendan o no, dejan constancia a través de su memoria individual de una memoria colectiva (cf. *La voz de Asturias*, 30-5-87). En este sentido, según la tipificación antevista, Sahagún, al indagar en su propia temporalidad indaga también los efectos del tiempo desde una perspectiva histórica y aun metafísica. En paralelo con uno de los objetos de la rememoración de la historia íntima, también la revisión de la historia común es un medio de objetivarla, tal vez de exorcizarla. Además, como insinúa Fanny Rubio, el tiempo histórico y el tiempo personal encuentran la única conciliación posible en la memoria "lugar de donde surge el texto" (1980).

Si en "Llegada al mar" el hablante apela a un olvido simbólico como medio de librarse del lastre del pasado, por su irrevocabilidad o por sus frustraciones, en "El preso" vuelve a invocarlo como remedio ante la desesperanza colectiva. Siguiendo el mismo esquema ideológico subyacente se trata de un olvido figurado, "estratégico", que el enfoque mismo del poema niega. La perspectiva, pues, enriquece el contenido de los homenajes literarios (Antonio Machado, Rafael Alberti y César Vallejo) y de la reivindicación ideológica. Supone también un proceso de reconstrucción histórica íntima, espiritual, como la evocada, por ejemplo, en "Desembarco" donde a partir del contexto de los primeros años de posguerra el hablante sugiere emocionalmente la orfandad común de "hombres y niños" mediante una intensificación onomasiológica. La recuperación de la memoria colectiva entraña el intento de superación de frus-

traciones históricas así como la restitución de esperanzas. Poemas como "Aquí no vale recordar. Se va", "Desde esta colina", "Variación", la proyectan, básicamente, según los segmentos del eje temporal. En particular, en el primero el balance personal negativo, que lo es de la experiencia histórica común, gira, ya a su término, hacia una esperanza renovada a partir del reencuentro de los "nombres solidarios":

Regresar a vosotros es como dar la mano
 desde el origen, como sentir el peso
 de otros cuerpos caídos.
 Porque también nosotros hemos caído, hemos dudado,
 y quisiéramos vernos serena luz, navíos
 hacia la claridad de la mañana,
 ríos que acabarán en otros ríos y nunca,
 aunque al fin lleguen a la mar bravía
 tienen miedo al mar.

El hablante, aunando memoria y futuro en la corriente humana, rescata el sentido del devenir individual, a la vez que rinde tributo -y justicia- a la galería de héroes o mártires anónimos sin cuya vindicación, sin su memoria viva, no es posible la reconquista de la dignidad colectiva, como se infiere también de poemas como "Septiembre 1975", "El nombre de los héroes", "Lentos arroyos frágiles", "La nada memorable" o "No te niegues":

¿cómo afrontar mañana al fin la vida,
 el contenido de la primavera,
 la luz de todos, libre, derramada
 sobre estos cuerpos que hoy son sólo ausencia?

En este proceso de clarificación de la memoria histórica, sin olvidar la dimensión universal de la búsqueda, el poeta la centra en el ámbito cercano de una "patria adusta" a la que vincula "el origen / de esta elegía sin destino" ("Lugares"). La "frágil memoria", como reza un verso de este poema, no encuentra ningún detalle significativo que transcribir, si no es la recreación de un paisaje "erguido" y desolado ("Crónica de un paisaje") que, aparte de implicar una implícita reflexión sobre el pasado nacional, transmite sensaciones de vacío e inanidad: como en Machado, el paisaje representa un estado del alma pero tam-

bién una vía de penetración en la historia y de acceso a la realidad social (cf. Cerezo, 1975:505-6). El paso de lo aparentemente anecdótico al rango simbólico también puede ser observado en “Única imagen viva” o en “Redes bajo los astros”, en los que el recuerdo sobreviene más espontáneamente, sin la demorada preparación del poema anterior, ejercicio que será cada vez más necesario.

En fin, la escritura de Sahagún, insistiendo en la rememoración crítica del pasado lejano o reciente, expresa la frustración histórica de una generación canalizada a través de una actitud muy personal. Cuando el poeta trata de ‘exorcizar’ la memoria de ese ‘tiempo malo’ a través de la cabeza de su artífice más representativo no logra sino constatar una vez más el dolor, el fracaso y el olvido mismo, “la derrotada memoria de una herida / que no defiende nadie” (“Para este otoño súbito”). Pues, como ya he dicho, Sahagún no reconstruye el pasado con una propensión idealizadora. No es posible. Pero lucha contra la negación del olvido. La redención del pasado es su memoria misma: “sí, como triste suceso de una salvación, la dignidad en el recuerdo de lo que fue. En este ejercicio de mantener viva la memoria se afana Carlos Sahagún, sin dejar que el señuelo de un presente primaveral sirva de velo a toda la calcinación del sufrimiento” (Prieto de Paula, 1987:178). Es el ejercicio prolongado compleja y sutilmente en poemas como “Vuela un ave” o “Así fue”, donde el balance personal es el de una época de la historia española y donde las raíces políticas dan lugar a inquietantes ramificaciones metafísicas.

6.1.3. EL AMOR ENTRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

A partir de EC y, sobre todo, desde PUO, la memoria constituye un camino de vuelta, hasta cierto punto previsible, al reencuentro del tiempo perdido, por frustración -“sólo vuelve atrás quien ha perdido fragmentos del ayer” (“Anticipa llanuras”)-, o en busca de un sentido a su transcurrir -“¿será verdad que la vida nos traiga / también la negación de la vida [...]?” (“Tiempo de amar”)-. En efecto, en la evolución poética de Sahagún se va haciendo cada vez más notorio un sentimiento de frustración radical que parece afectar a todo lo vivido, sea por los obstáculos que la realidad opone al cumplimiento de los deseos, sea por la continua despedida que supone la fugacidad de los momentos felices. A través de la memoria el sujeto hurga en el ‘origen de una elegía sin destino’ o ensaya la reconstrucción de una “utopía perdida” en que la reordenación de la intimidad, especialmente la amorosa, constituye un capítulo esencial. Aunque el

camino de la memoria, siempre encarnado en la palabra, esté sembrado de contradicciones o de ambigüedad (“Aquí no vale recordar. Se va”, “Afueras de Madrid”, “Cruzas de nuevo”, “No hay retorno”, “Final”...), tal reordenación forma parte de una suerte de salvación personal a través de la evocación de la plenitud y de la comunicación con la amada. Pero a pesar del voluntarismo optimista, el desengaño todo lo va a tocar, incluso el recuerdo de los momentos iluminadores de la historia amorosa.

Tras la ilusionada proyección del ciclo amoroso narrado entre PA y CMN -primera fase de una encarnación poemática de la utopía amorosa-, la recapitulación de la vida compartida junto a la mujer adquiere una honda y serena plasmación en EC, poemario donde comienzan a hacerse muy patentes la preocupación por el paso del tiempo y, de consuno, la creciente propensión a la reconstrucción de los escenarios de la memoria. Incluso en el presente feliz de la realización amorosa se presiente la sentencia del tiempo augurada en “Tiempo de amar”: la tabla salvadora de amor, arrastrada por el oleaje temporal, parece estar condenada al naufragio de la radical soledad que Sahagún ve como condición del ser humano. Con todo, en la complejidad emocional e ideológica de su poesía, la memoria resurge una y otra vez como camino de búsqueda de certezas existenciales, de los fugaces momentos de plenitud que, paradójicamente, ofrecen cierta ilusión de intemporalidad:

[...] Pero yo busco
 las cosas ciertas, el pisar seguro
 de los instantes: aquel domingo en el pinar,
 mi corazón contra tu pecho, todo
 maravilloso entre la luz de junio.

En constante dialéctica, el poeta no deja de reflejar una acentuada conciencia de la temporalidad que transforma la felicidad vivida en un sentimiento melancólico revelando así un proceso de la experiencia: “[...] la memoria / se llena de desesperanza: / abrazo, luz de junio, tiempo / perecedero”. En este ensayo poético sobre la vivencia-muerte de la felicidad se oye de nuevo el eco de la infancia, de la soledad a la que el ser está condenado desde el origen: “¿Hasta qué punto somos realidad desgajada, / dolor desde la infancia, / luces y sombras al acecho?”. El poeta no afirma categóricamente sino que se pregunta y pregunta al lector sobre la naturaleza del tiempo y, aún más, sobre la conciencia del mismo: la vida como despedida de la vida, el amor como goce y acaba-

miento, la doble faz de la felicidad, la dialéctica emocional y metafísica sobre lo eterno -por su intensidad- y lo finito de la vivencia -por su duración-, etc. son complejos motivos en torno a los cuales Sahagún va manifestando una ansiedad cada vez más acuciante. En la misma pauta se halla el representativo "Un largo adiós", cuya anécdota biográfica -un viaje en tren- cifra simbólicamente, desde el título, la idea de la vida como continuo y lento adiós del tiempo y de uno mismo. Como en "La salida" de Valente, donde aparece también el referente del tren, el sueño forma parte de la experiencia del sujeto. El acto de dormirse y luego de despertarse, de salir del sueño y de la noche, se emparenta etimológicamente con el hecho de recordar y de recordarse, posibilitando así una nueva perspectiva propiciatoria del conocimiento. Por ello, la fijación de instantes esenciales es un modo de reactualizarlos y de convocar una 'salvación' contra la soledad y el fin. Pero la asociación final entre la memoria y el tren connota desconfianza y presentimientos negativos en torno a la noche definitiva que simboliza a la nada:

Busco las cosas ciertas,
 las que me salvan de no estar contigo
 día a día, por siempre.
 Y te pregunto desde esta hora triste:
 los momentos felices
 ¿han de partir con ese tren
 que ahora cruza Castilla, han de perderse oscuramente,
 sin piedad, en la noche?

Ya en PUO, en medio del desaliento y de la perplejidad existenciales, surgen a retazos vislumbres del pasado por mor de la amada que parece iluminar la memoria: "Para encontrarte", "Anticipa llanuras", "Tu soledad era una hazaña oscura", "Vi las naves", "Insomnio", "Entre la niebla mineral", "No hay retorno" o "Quede mi nombre" constituyen otras tantas variaciones sobre los motivos medulares de la amada irradiadora de luz en una juventud cada vez más lejana en contraste con un presente acosado por augurios de acabamiento y oscuridad. El poeta se refugia en el rescate, a través de la escritura, de signos de vida alojados en la memoria. La obsesión persistirá en los poemas LP, "Desencuentro":

Huérfano de los años esenciales,
 en el ir y venir de los trenes vacíos
 busco señales de tu transparencia,
 indicios que me acerquen a tus labios,
 gestos que den al alba.

Tenaz y melancólicamente, el hablante regresa al tiempo en que “la memoria iniciaba sus caminos”. Pero las imágenes, tan penosamente rescatadas, se convierten, en el presente, en signos del vacío. En tal sentido, “Para encontrarte” orienta la lectura de la serie de poemas que rondan en torno al mismo núcleo: la restauración frustradora del pasado; de la vida que hubo queda sólo un paisaje, un escenario desolado, no la vida: “la memoria cansada reconstruye / un paisaje, no su cuerpo y su aventura”. En réplica dialéctica, el oficio de esta memoria y la experiencia de la palabra también devuelven la luz de la imagen primera, la que significó vida auténtica, la constatación consoladora. Orden y conocimiento aparecen no por casualidad en estos versos que reflejan, a la vez, la proyección del sujeto en el objeto, “Para encontrarte”:

Al fin, apareciendo duramente,
 una mirada tuya venida de otro tiempo
 desgarró ya las sombras más cercanas.
 Náufrago de lo oscuro y lo sonoro,
 voy ordenando a ciegas la intimidad perdida
 y en esta cirugía del recuerdo
 surge a retazos, límpida, tu imagen
 hecha a mi semejanza y sin diadema.

La mirada y la imagen luminosas de la amada reaflozan constantemente: en “Anticipa llanuras”, cuya estrofa última sentencia el proceso existencial encerrado en una infinitud circular -“y tú, la imagen ciega del retorno al origen. / Morir, tras verte, es mi único destino”-; o en “Tu soledad era una hazaña oscura” donde es una vez más “surco de luz entre las sombras últimas”; etc. El esquema dualista sombra / luz, correspondiente con los tiempos del presente / pasado, o sus estados emocionales de desengaño / ilusión, sustenta la dialéctica de muchos de estos poemas donde se plantea, en última instancia, la tensión entre la utopía y la realidad, el deseo y la frustración de las ilusiones: en “Vi las naves” a “la memoria / de un reino libre que existió sin duda” se opone el presente de

“estas arenas traicionadas”. La figura femenina, connotada constantemente con atributos lumínicos y vitales, es vista por el hablante como el origen al que se retrotrae intentando retener alguna permanencia, alguna salvación en la memoria; “Entre la niebla mineral”:

Nada podrá salvarnos de la muerte
sino la vecindad de aquellas voces,
escuchadas apenas cuando abríamos
la puerta a un alba turbadora donde
la memoria iniciaba sus caminos.

Aunque a veces el retorno no resulte conciliador (“Cruzas de nuevo”), posibilita, al menos, la “contemplación” interna de la emoción pasada y del sentido de momentos particularmente significativos en la biografía íntima (“Paddington”, “Única imagen viva”, “Un violín sonará en tu pecho”, etc.). En fin, la intervención de la amada en todo este proceso es esencial como fuente, como objeto y también como sujeto al que se implica en una participación activa pues, como vimos, en “Quede mi nombre” el motivo se enriquece con un giro muy interesante: el poeta no sólo busca consuelo en su propia memoria sino que además apela a la de ella para consumar una profunda comunicación, para perpetuar el proceso en el *otro* amado.

6.1.4. EN TONO A LA CONCIENCIA Y AL CONOCIMIENTO

Buscar en los claroscuros de la memoria -depositaria de los *yoes* a través del tiempo- implica la contemplación de episodios pasados, felices o tristes, para evaluarlos y, en consecuencia, para interpretar el presente e interpretarse a la luz del pasado. Constantemente vuelve Sahagún al pasado -de su infancia, de su vida amorosa, de su patria- al encuentro de la noticia exacta. Especialmente en sus últimos libros, la rememoración alcanza verdadera dimensión metafísica. Las evocaciones, en conexión con la indagación del sentido del tiempo, han de conducir necesariamente a un balance de la existencia.

PUO se abre con un poema que, además de proporcionar una importante clave de lectura, revela el designio último que el hablante otorga a su ejercicio: “Menos mi propia vida” es tan breve como explícito de lo que sigue. Como vio Emilio Miró este poema deja ya fijada la materia de exploración y reflexión,

la raíz de su palabra poética: “Y son la memoria y el olvido los configuradores de los poemas que siguen, a un mismo tiempo, senderos y límites del fluir existencial y verbal de la realidad nueva y autónoma que es el poema, y la reunión y ordenación de los poemas en esa estructura superior, abarcadora y totalizadora, que es el libro” (1980). Ya en el siguiente poema, “Tu mundo es éste”, el sujeto aborda directamente la indagación sobre el contenido del “fluir existencial”, sin que la memoria -cuyo ejercicio, como he anticipado, depende cada vez más de una lenta preparación- se muestre capaz de proveer evidencias con que combatir las sensaciones de alienación:

Extintas ya las lámparas
cae
toda la noche en tus rodillas tristes
y se detiene al fin,
como en un país extraño, la memoria
que nada reconoce aquí en lo oscuro.

La frustración de la memoria es la frustración ante las usuras de la vida, su debilidad para hallar signos consoladores proviene tanto de su propia naturaleza como de la condición existencial en cuya concepción resuenan ecos de antigua prosapia: Sahagún evoca “el noble y venerable motivo [...] del ser perdido en un territorio desconocido, rodeado de sombras, caminando -¿avanzando, retrocediendo?- a tientas, penosamente, sabiendo que esa es la única realidad, la verdad ineluctable” (Miró, 1980). En medio de este deambular existencial, cada vez más parecido a un extravío o a un naufragio, el poeta, el hombre, lucha por sobrevivirse, por salvar su memoria y salvase en ella:

Y todo gira perezosamente,
todo es ceniza derramada a ciegas
alrededor del sueño.
Porque tu mundo es éste:
por él avanzas como quien sostiene,
a vida o muerte, un cuerpo sobre el agua.

En este penoso avance, las sensaciones de fatiga y de vacío, el dolor, reflejados también en el siguiente soneto, “Deriva del otoño”, no sólo provienen del pasado, sino que además están azuzados por el presentimiento de la vejez y,

con ella, de la muerte. La persistencia de la angustia -"la memoria, la vida alcanza / toda la angustia del retorno" ("Cruzas de nuevo")- que el poeta disecciona buscando quizá, con su origen, su remedio, forma parte importante del contenido de "Innoble luz", curioso epíteto para caracterizar a la memoria metaforizada en esa luz que parece traer más tribulación que liberación: se trata de la "cirugía del recuerdo" que no logra extirpar "el pasado desconuelo" pero que impide "cerrar los ojos y aprender olvido". Si el cernudiano *aprender olvido* como remedio no es posible, queda al menos la certeza de que el dolor sea un signo de lucidez.

Entre los intentos del poeta no es de los menos importantes el ensayo de la propia afirmación mediante la constatación de "señas de identidad" a través del tiempo. La tensión es constante. En el camino de reconstrucción de la conciencia inciden diversos poemas con motivos y alcances dispares que coinciden básicamente en el propósito de redescubrimiento por el sujeto de "todos los signos que perdió en lo oscuro" ("Afueras de Madrid"). A veces, el poeta, en este extraño viaje interior, hermético, recurre incluso a una imaginería cinematográfica y onírica como la de "Oeste a solas", poema que, además de sugerir "toda la frustrada ensoñación infantil" (Sanz Echevarría, 1976:41), contribuye al proceso de reconocimiento en vinculación con los temas de la amada, de la memoria y del tiempo. La radical soledad connotada en este poema se hace explícita en "Aventura del sonido" -"soledad infinita de hombre a hombre"- donde también se halla presente el elemento onírico y se recrea otro viaje, ahora a través de la música y de la noche, como trasunto de una peripecia existencial y poética, no exterior en el espacio, sino interior en el tiempo "mientras la tenue luz de la memoria / desesperadamente resistía".

La indagación en la memoria también se orienta hacia el conocimiento del entorno sociohistórico que fue condicionando el perfil ideológico y emocional del propio sujeto. Así, el último poema de la primera sección -que fundamentalmente ronda en torno al yo- de PUO, "Salón vacío", responde a tal propósito. En éste la memoria parece reaccionar de modo repentino, iluminador, tras una prolongada fase de "accesis nemotécnica"; es como si súbitamente diera con el hallazgo que tenazmente andaba buscando. Ya en la cuarta sección del libro, el nivel subyacente de significación responde, una vez más, a esa búsqueda en *lo oscuro* de la memoria, poniendo ahora el énfasis de la representación en el escenario geográfico. En "Lugares", que la abre, con su carácter programático, el poeta concreta su particular búsqueda de "la verdad de una patria adusta" con la que relaciona la raíz de su dolor personal. Aun a sabiendas de las difi-

cultades de la empresa, de la derrota presentida, no ve otra alternativa, como justificación de la misma existencia, que la de seguir indagando:

y, aunque todo estuviera escrito,
indagaría aún en lo oscuro
buscando la llama abatida,
la herida cercana, el origen
de esta elegía sin destino.

Inútil con las palabras.
Necesaria como la vida.

En toda la serie de poemas (“Afueras de Madrid”, “Vivió aquí”, “Paddington”, además de los anteriores) y en otros de PUO las “acotaciones” del escenario físico, desde el punto de vista “técnico-psicológico”, son altamente significativas: el lugar recordado implica a la vez un momento de la vida que, ya sin tiempo, carece de verdadera realidad, pero no de sentido, tan necesario en el proceso cognoscitivo que venimos analizando.

En otro orden, paralelo o complementario con los anteriores, desde poemas relativamente tempranos, la búsqueda de respuestas a los interrogantes de la vida provocan en la poesía de Sahagún balances sobre el sentido de la experiencia para los que el concurso de la memoria es clave al ser la posibilitadora de la relación entre el tiempo pasado -y su interpretación- y el tiempo presente. De ello son buena muestra “A imagen de la vida”, “Amanecer”, “Noche cerrada” o el tripartito “Aquí no vale recordar. Se va”, cuyo soneto central sintetiza la obsesión del poeta por hallar vislumbres detrás de la opacidad del tiempo: “¿[...] No hay destino, / no hay fin para esta larga despedida? / [...] Y aún esperamos al pie del camino / la más leve noticia de la vida”. El balance negativo del proceso existencial prelude el tono de PUO, donde las conclusiones se tiñen de un pesimismo nihilista: “Nada salvaría”, “Amanecía duramente”, “Jamás al alba”, “Vuela un ave”, “La nada memorable” o “Final” son sintomáticos de una especie de “mística negativa, una mística de la nada”. A través del retorno el poeta evalúa en la memoria su pasado, como su presente, “símbolo de un existir a contracorriente” (cf. Sanz Echevarría, 1976:41)- en su inanidad: “mi historia va de espaldas a la vida / entre constelaciones y regresos. / Si estuviera en mis manos, / yo nada salvaría de este incendio” (“Nada salvaría”). “Amanecía duramente”, que le sigue y constituye una variación temática y, en cierta forma, una glosa sobre el carác-

ter y resultados del recorrido de la memoria, viene a representar una síntesis del proceso biográfico y su valoración: la voluntad de hallar una certeza, la necesidad de rescatar del pasado algún signo de permanencia, la fragilidad de los deseos y de los sueños:

La memoria tendía sus redes
hacia los años abolidos.

Quise encontrar un tiempo inmóvil
que me sirviera de testigo.

Pero a los sueños sucedían
otros sueños casi extinguidos.

Sonó al fin la hora del retorno
y todo fue un reino vacío.

La sensación de fracaso resultante se deriva en parte de una concepción del tiempo como una especie de sucesiones repetitivas que niegan el verdadero cambio. Así, en "Jamás al alba" "el río heraclitano, símbolo de la vida humana y el fluir irreversible del tiempo, se ha transformado en una sucesión de identidades. Al negar el cambio se niega consecuentemente el tiempo. Hay sólo una noche que no tiene fin" (Sanz Echevarría, 1976:40):

Nada ha pasado, para nuestro daño.
Y tu boca naufraga todavía,
lateral, indolente, en esta noche
que no va a dar jamás al alba.

Por ello, a la frustración del pasado se le añade la frustración del presente engendrada en la anterior y prolongada en sus consecuencias: "la puerta última se nos cierra" ("Vuela un ave"). En fin, la memoria se convierte en lugar de encuentro posible entre lo individual y lo colectivo donde los propios sentimientos de fracaso no pueden ser desligados del fracaso común ("La nada memorable"). "Final", con que culmina PUO, es una conclusión del proceso, de su objeto (camino y resultados) y de su conciencia investigada poéticamente. El poeta ha "roído" en su memoria sin conseguir hallar una salida auténticamente

liberadora. El silencio, la falta de respuestas, quizá el fracaso gnoseológico del camino poético, son el resumen doloroso del tiempo (por frustración histórica y filosófica):

Nada responde por nosotros. Yacen
miradas, versos, días
en el mar de esto años malvividos:
frágil espuma airada.

Pero Sahagún no se limita a presentar una esquemática perspectiva, una socorrida “estética de la tristeza”, sino que se mueve entre tensiones contradictorias, entre la necesidad de expresar una experiencia negativa de la realidad y, a la vez, de agarrarse a los signos mejores de la vida (amor, palabra, solidaridad..), de hallar una profunda identidad y de sus dificultades de representación. Y ello apoyado en la memoria que, encarnada en la palabra, se muestra como el elemento configurador clave de las sucesiones existenciales, de la experiencia del tiempo e incluso de su sentido (que puede ser el de su falta).

6.2. LA PALABRA

Si la memoria se encarna en la palabra, mediante la que queda depurada y trascendida, la palabra, en su aspiración a nombrar, hunde sus raíces en la memoria. Máxime si se trata de la palabra poética que esencialmente sería, siguiendo a Valente, no sólo depositaria de la memoria, sino de su sentido y de su origen. El poema -“que encierra en potencia toda la cadena de las rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen” (Valente, 1971:60)- tenderá a una aspiración / frustración máxima: la de aprehender al ser, incluso la de proporcionarle su calidad óptica, pues, como se ha señalado al hilo de la estratificación del lenguaje según Heidegger, el “gesto único de la poesía pertenece al nivel más profundo, donde el lenguaje es el vehículo de nuestras posibilidades de comprender nuestro legado, y para <<recordar>> la oculta proyección del Ser sobre el tiempo” (Silver, 1985:242). En esta pauta, palabra poética y memoria, aunadas en la experiencia del conocimiento, son temas nucleares y mutuamente complementarios que, sobre todo a partir de PUO, están muy presentes en la poesía de Sahagún cuya reflexión sobre la palabra poética constituye una parte de su más amplia reflexión sobre la vida vivida. Porque para él -en alusión

a los nuevos poetas de los años 70- la insistencia en la reflexión sobre el lenguaje como punto de partida de una renovación poética está abocada a la esterilidad porque si “en ocasiones puede ser una culminación y justificación de toda una obra anterior, difícilmente puede conducir a nada si nada ha existido previamente a esa reflexión metalingüística” (ABC, 13-12-80:30). El propio Sahagún, como digo, muestra una destacada propensión metapoética en su, hasta ahora, última etapa creativa. Pero, en todo caso, su preocupación por el tema de la palabra no es nueva y, en sí misma, responde a una lógica que, natural en todo poeta auténtico, se manifiesta a lo largo de su trayectoria con grados y registros diversos. Con altibajos en su convicción, desde que el muchacho halló “una certidumbre duradera” (“La palabra”), la poesía se revela como un puente para salvar el vacío existencial, como camino de creación hacia adelante y de recreación del pasado y, no sin contradicciones o decepciones, como un medio personal de conocimiento propio y del entorno circunstancial, junto con otros matices que iré repasando.

6.2.1. HACIA LA SALVACIÓN POR LA PALABRA

La sección I de EC se cierra con el paradigmático poema “La palabra” que contiene algunas de las claves sobre el valor otorgado entonces por su autor a su ejercicio poético. En el plano teórico de las “Notas sobre la poesía” se refería a su encuentro con la poesía como “necesidad biológica de expresión” (1975:125), como modo de salvación tras la pérdida de la infancia y la desaparición del Dios interlocutor íntimo del niño; es decir, tras la pérdida de las primeras apoyaturas existenciales. La culminación de la crisis la resumían, como vimos, los versos finales de “Noche cerrada” que antecede precisamente a “La palabra”; éste señala ya la fase de superación de esa misma crisis y motivos duros en la visión metapoética de Sahagún: la resignación del muchacho ante la realidad -la soledad, el desamparo religioso, el abandono provinciano, la condición mortal-, que cierra la primera. Pero en esta situación el muchacho, “vigilante / entre el terror y la serenidad”, va a descubrir la poesía como manera de escapar al vacío y de dar o de darse una respuesta mediante “el relato privado de un proceso”. Esta forma -la poética- de testimoniar y de indagar el propio caso representa un camino de salvación concurrente con los del amor y del compromiso social. Si bien, el primero, por su naturaleza y ejercitación, resulta el más personal de todos en tanto que su origen y su destino se realizan en la propia subjetividad:

A solas, juez y parte de la historia extinguida,
buscó en sí mismo la noticia exacta
de lo desconocido.
Y nació la palabra. Sólo entonces,
con negación y sin remordimientos,
halló una certidumbre duradera.

“Todo cuanto se había expuesto en las “Notas” -concluye Navarro- encuentra aquí una formulación lírica: poesía que se practica como medio de conocimiento, de indagación en lo oscuro, de pesquisa acerca del significado de la experiencia personal, de exploración en la memoria” (1989:132). “La palabra” constituye, a todas luces, el jalón más representativo de partida sobre el tema en la poesía de Sahagún, aunque su reflexión por la naturaleza, posibilidades y limitaciones de la palabra poética tiene en él un origen arraigado y remoto como demuestran ya ciertos pasajes de HN (“La infancia se aleja”, “Final”) que no dejan de ser una temprana intuición o una justificación elemental pero que preludian la meditación concienzuda desarrollada en las fases de madurez.

En un primer nivel, desde la conciencia de la irreversibilidad de lo real, el poeta halla en el poema un medio vicario de retorno o de redención del pasado: será el caso de “Invierno y barro”, incorporado a la sección III de PUO pero que ya había aparecido como poema prologal de MN, denotando así su carácter programático sobre la memoria del pasado, aun de su fracaso, como espejo de veracidad histórica. Ese poema propone el rescate del tiempo juvenil que sirva, al menos, para denunciar su frustración y así se alce en palabra testimonial. De algún modo permanece en el recuerdo el “fervor perdido” y, a la vez, la constatación del triste fin de las ilusiones se convierte en signo de memoria viva, de rebeldía. En la dialéctica vida-poesía el poema añade una nueva y esencial decisión: la de que la palabra, el poema, no repitan el fracaso de la realidad: “la vieja salvación de la vida en el arte; para ello la memoria es necesaria y firme la exigencia del poeta: ‘no haya olvido” (Miró, 1980). Junto a esto, sobre el fracaso colectivo se eleva en ocasiones el emblema particular de la amada como la otra cara de esa realidad, la de “Única imagen viva”, cuyos primeros versos afirman la facultad para retener el instante de “esta palabra que no encierra / otro significado / que el de la duración de los olivos”.

Recuperar la infancia y la adolescencia perdidas, cambiar el signo de la realidad, eternizar el momento amoroso, hallar un camino de conocimiento, obtener un consuelo existencial..., tales son las funciones que Sahagún atribuirá durante bastante tiempo a la poesía.

6.2.2. LA PALABRA POÉTICA Y LA REALIDAD (DEL SER, DE LA HISTORIA)

El planteo metalingüístico de Sahagún se orienta en ocasiones hacia la ponderación de la palabra concreta y combativa capaz de influir sobre la realidad histórica en contraste con la inferioridad, cuando no esterilidad, de la palabra poética para lo mismo.

En la sección IV de EC aparecen "Un manifiesto: febrero 1848", "Guevara: octubre 1967", "Meditación", "Variación", "El nombre de los héroes", "Palabras a César Vallejo", "Antonio Machado en Segovia", "Homenaje a Rafael Alberti", que, además de temática y enfoque, comparten el motivo de la palabra emplazada a la acción histórica. Al respecto, Sahagún parece distinguir entre la palabra poética (estética) y la palabra-acción de la historia. Frente a la primera, ésta participa de modo directo, eficaz, en la transformación de la realidad aunque, paradójicamente, aquélla, en ocasiones, guía con su luz y verdad hacia el futuro. Concretando algo, el poeta, consciente de las limitaciones de su oficio para ejercer un compromiso eficaz, cifra en "Un manifiesto: febrero 1848" su homenaje a las palabras que hacen progresar la historia, como las del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels. En contraste con las palabras de la poesía, palabras del individuo, de la expresión de emociones personales intrascendentes para el cambio social, las de aquéllos son motor de la historia: "Pero aquel documento decía palabras de más peso, traía vientos / mundiales, solidarios". En el fondo de éste y otros poemas de la serie Sahagún plantea la contradicción -con su dosis de mala conciencia- entre los polos reflexión / acción respecto a la marcha de la historia. Evidente resulta esa tensión en "Meditación" donde no es ya contrastada la palabra poética con la palabra revolucionaria, sino una y otra con la acción directa. Asimismo, constituye el envés del optimismo que sobre el valor testimonial de la palabra poética refleja "Guevara: octubre 1967", poema que lo antecede: la frustración y la sensación de culpa por la inutilidad de las palabras ante la realidad de la batalla.

Como en el desarrollo de un tema musical con sus contrapuntos y variaciones, el homenaje a otro gran revolucionario, éste de la palabra, César Vallejo, manifiesta una creencia positiva en la facultad de la palabra para contribuir a la lucha por la libertad. La poesía del peruano proyecta un mundo de magia y de libertad que no casualmente identifica Sahagún con el de infancia:

Si por primera vez pudiéramos perdernos
 en la poesía, entre sus bosques mágicos y oscuros,
 como en la infancia nos pedimos, sonaría vibrante,
 pese a todo, un violín triste y peruano:
 tu verso, tu palabra.

Verso y palabra que rompen con las ataduras formales de una “sintaxis mezuquina” para expresar una profunda visión de lo humano, de sus angustias y anhelos: dolor, rabia o grito de libertad. A pesar de que Sahagún llegue a plantear la incapacidad de la palabra poética para conjurar el signo de la realidad, ya desde poemas como éste también muestra su voluntad firme de que sea una forma de resistencia contra la injusticia humana y aun contra la fatalidad histórica: “Y es esto mismo lo que agradecemos / en tu poesía: el gesto / de hombre rebelde ante la larga noche”. En “Antonio Machado en Segovia” Sahagún reclamaba la verdad iluminadora, negada o manipulada por quienes lo vencieron (como vencieron y negaron al pueblo que representaba), y en “Homenaje a Rafael Alberti” que las de éste alumbraran “la noche cerrada de España”. Porque también las palabras de la poesía pueden ser esencialmente verdaderas y otras de la historia -no las de “Un manifiesto: 1848”- radicalmente falsas. En “Parábola y metamorfosis” el hablante delata el discurso público impostado y engañoso. Condición ambigua y peligrosa de la palabra social, ‘instrumental’, que se hace extensible incluso a la propia naturaleza del canto, del poema:

Yo me pregunto qué hay detrás de las palabras.
 ¿Puede haber tras los gestos una ausencia,
 tras la emoción del canto, el vacío,
 la abdicación más absoluta?

Esta preocupación por el engaño colectivo que también entraña la palabra amplía sus registros en PUO con poemas como “Final de fábula” donde el sentimiento del fraude adquiere un agudo sesgo existencial, incluso universal, por “esa fábula triste / que un día empezaron a contarnos / en la niñez, entre violines”. Como “La mentira” de Valente, “Parábola y metamorfosis” y “Final de fábula” denuncian a los falsarios de la historia y reflejan el temor a las añagazas de las palabras interesadas. Frente a éstas, Sahagún, revelando una visión plural de la realidad, apela precisamente a las de poetas verdaderos pues “la literatura, a diferencia del lenguaje cotidiano, empieza del otro lado de esta sabiduría; es la

única forma de lenguaje libre de la falacia de la expresión no mediata" (Man, 1981:17). Con todo, la frustración planea en la percepción de que, a pesar de su demorado y especial trato con las palabras, éstas no logran cautivar la vida o transformar la realidad, no sólo por no poder influir eficazmente en la mejora histórica sino, además, por no ser capaces de transmitir lo que se quisiera comunicar o conocer, es decir, "poseer" en un sentido ontológico.

Desde su título, en PUO considera Sahagún su ejercicio poético como constante y duradero, con el que trató un día cambiar el signo de la historia e incluso crear la utopía: "Perdidos en la lejanía, / hundidos en la noche inmensa, / nombrábamos el alba pura / para que un día amaneciera" ("Vuela un ave"). Como aprecia García Martín "el trabajo del poeta está visto como una labor mágica, como un conjuro para cambiar la realidad" (1986:184). Inútilmente. El poeta, tras una prolongada etapa de reflexión, mira hacia atrás y recuerda la atribución de cualidades propiciatorias a las palabras, "Pero los nombres nada valen, / no son la realidad apenas". Este pesimismo no es exclusivo de Sahagún. Sin salir de su generación son significativos los casos de Goytisoló (cf. Riera, 1988:319) o de González (cf. la introducción a sus *Poemas*, 1980:21), quienes adoptan una actitud escéptica al observar que como poetas apenas tienen puesto en la sociedad.

No sólo ese escepticismo procede de la inoperancia concreta de la poesía en el medio común, sino también de la conciencia de que el acto de nombrar es mentira puesto que el lenguaje poético, el lenguaje en general, sin el rango óntico del objeto natural, ni puede captar realmente la existencia ni puede crearla. Substrato ideológico y filosófico subyacente, por ejemplo, en "Libertad inmediata" que toca el aspecto de su subordinación, y aun de su marginalidad, ante la realidad que nombran o propugnan: "en esta celda donde las palabras / más transparentes significan noche / frente a la sola puerta verdadera". Ahora bien, si es cierto que las limitaciones de la palabra son grandes, no lo es menos que, para el poeta y para los que comparten con él la idea de la literatura como lugar de encuentro, la resistencia de la vida frente al tiempo tiene en ella un modo de salvación. Y por ello, la tensión establecida entre el alcance-limitación de la palabra espolea en el poeta sus contradicciones sobre la validez de su ejercicio. Sostiene Persin:

"El poeta debe luchar contra las limitaciones del lenguaje en sí. Estas limitaciones dificultan la tarea del poeta, puesto que el lenguaje es a la vez vehículo y barrera para experimentar la realidad. Pero el poeta debe seguir en su tarea, a pesar de las ambigüedades inherentes, las inconsis-

tencias y las aproximaciones imperfectas que el lenguaje supone.”
(1986:25)

Si el lenguaje es intrínsecamente metafórico y no puede nunca captar la esencia del objeto, la distancia entre la vida y los libros es una sima ontológica profunda: la poesía y la realidad nunca pueden coincidir. Pero si el poema malogra su propósito inicial quedan, no obstante, el combate contra el olvido, el testimonio y la búsqueda del sentido de la experiencia. Y si además la reviviscencia del pasado no es posible y el conocimiento o reconocimiento es tan arduo, la función de la palabra será la de someter a examen la materia conflictiva de la memoria. En “Invierno y barro” veíamos que las palabras intentan salvar para la historia lo que la vida no pudo sostener. Por el contrario, en “Vuela un ave” incluso se les priva de ese valor: “sería el viaje de regreso, donde niega el valor real de las palabras, la posibilidad de la inteligencia y, por tanto, cualquier signo trascendente” (Domínguez, 1976). El sentimiento de frustración, pues, todo lo toca, incluida la palabra. En “País natal”, referencial con “La palabra” y con “Vuela un ave”, el poeta vuelve a insistir en el hallazgo de la palabra como forma de combatir el silencio de la opresión o de conquistar la conciencia -el conocimiento, una vez más-:

Más allá del confín donde desfallecía
la libertad de todo un pueblo
buscaba yo el fulgor de las palabras
para salir de aquel silencio.

Mas tú, verdad final de los acantilados,
en las imprecisiones del deseo
ibas poniendo oscuridad, distancia,
olas vencidas, derrotado acero.

No obstante, la imposición de la “verdad final de los acantilados” no da al traste con la íntima vocación por la palabra escrita. Como ha escrito Prieto de Paula, “si no hay salvación posible, sí hay, no obstante, la posibilidad de resistir en un mundo donde todo se hunde. A ello alude el título de PUO. El poeta, testigo del sufrimiento, ha escarbado en la vida de las palabras, para construir un espejo en que asomarse sin vegüenza” (1987:179). Ejercicio personal interminable, quizá estéril, pero indeclinable, el de las palabras que acaban por confun-

dirse con la misma vida: "Inútil como las palabras. / Necesaria como la vida" ("Lugares"). En fin, "Árbol en Gáldar" añade otros matices interesantes al tema palabra-vida. El poeta llega incluso a reclamar el silencio, el renunciamiento a la palabra, para renacer de las propias cenizas con nuevo impulso vitalista:

quien buscó la palabra
 que acompaña, quien hizo
 de su pasado inmóvil
 un ademán de entrega,
 hoy no pide otra cosa
 sino silencio, y palpa
 la piedra ya, los muros
 impenetrables, hoscos,
 y hacia los cielos libres
 renace extraño, insomne,
 proponiendo la vida
 desde sus propias ruinas.

Manifiesta así Sahagún un replanteamiento radical tras haber perdido la fe, primero en los postulados de una poesía socialmente eficaz, y después en la palabra para dar cuenta, en sentido amplio, de la realidad. La invocación del silencio, que indica sin duda cansancio, no deja de implicar, sin embargo, rebeldía y superación que seguirán reflejándose, afortunadamente para la poesía, en LP.

6.2.3. PALABRAS DE LA INTIMIDAD

En estrecha relación con los aspectos anteriores se halla otra plasmación de la metapoética de Sahagún: la referida a la capacidad de las palabras para reconstruir una biografía íntima y para construir la propia identidad.

Centrándonos en el primer aspecto, está "la claridad de estas palabras a que nos aferramos" ("Tiempo de amar"), las palabras del amor que serán materia misma de la memoria y del poema en que quedarán como signos de salvación ("Entre la niebla mineral"). En esta línea, la imagen de la amada aparecerá también como dadora última de luz a las palabras del poeta ("Paddington"). Irradiación de la mujer compañera tanto en la dinámica cotidiana como en el

proceso de creación poética, ya explícita en “Dedicatoria”:

Y pues me sostenías, y pues estas palabras
iban surgiendo con deslumbramiento,
con ira y retrocesos, apasionadamente,
es justo que, ante todo, tu nombre permanezca frente a ellas,
ya que tu amor las fue ordenando
según la claridad de cada día.

Así, el vivencialismo en que radican los poemas depende de la amada, no sólo porque es fuente de inspiración, sino también porque es guía para un ordenamiento de la experiencia a través de la escritura. La función axial de esa figura en el proceso lírico se acrecienta y se acendra, con implicaciones de mayor complejidad metapoética, en PUO. En alguna ocasión, cuando crece la desconfianza en la capacidad de la palabra poética, la amada se zafa del subterfugio o trampa que el poema representa: en “Las invisibles redes”, tan significativo, se establece una clara tensión conceptual entre la aspiración de la palabra poética para alcanzar una ilusión de eternidad y su inferioridad óptica ante la realidad de la belleza y de la vida de la amada que escapa a la ficción engañosa del arte, a “las invisibles redes”. El valor programático que tenía el poema citado al encabezar EN en MN (con el título de “Estos poemas”) se mantiene en PUO al seguir sirviendo de pórtico a los poemas amorosos de la sección II, ya con el título de “Las invisibles redes”. Apuntando a la poesía como simulacro con virtualidad ‘eternizadora’ -“arteramente tienden su trampa estos poemas / para alcanzar eternidad contigo”-, se decanta, sobre todo, por la subordinación de la palabra poética a la emoción vital no mediatizada:

Y te acercas sin miedo, durando en tu belleza;
pero, ya en el umbral de la palabra escrita,
tu insobornable lucidez acierta
a transponer, aérea, las invisibles redes.

Como ha señalado Navarro, “el poema pugna por ser un arte de pesca para la aprehensión del contenido de la experiencia” -en este caso, la del amor. “Empeño abstruso como es, puede acabar en el fracaso” (cf. 1989:134). La reflexión metapoética se extiende, en efecto, jugando con el simbolismo cifrado en el sintagma que da título a otro poema, a la capacidad de la poesía como medio

de indagación “en lo oscuro”, de rescatar la experiencia o su sentido. En relación con ello, véanse sus concomitancias con esta ilustrativa reflexión de Valente, una vez más:

“En el poema no vas a decir nada que sepas que quieres decir. Es como el pescador que echa sus redes al mar. Tú tienes unos hilos y en esos hilos ‘algo’ puede ser capturado. [...] Retomando la imagen de la red, el poeta tiene que esperar a ver qué sale en ella, qué fragmento de la realidad se va a revelar en lo que ha tendido.” (cf. Corral, 1989:8)

A “Las invisibles redes” sigue “Para encontrarte”, más explícito de la fe en la palabra como instrumento de la propia conciencia, de la reconstrucción de la experiencia amorosa y, en fin, de ordenación -de justificación- de la “intimidad perdida” (como vimos). El nombrar parece seguir teniendo la virtud de prolongar -quizá de eternizar sea una aspiración excesiva- la memoria, modo de supervivencia: si en “Las invisibles redes” la palabra escrita es una especie de simulacro, de aprehensión engañosa, en “Quede mi nombre”, sin embargo, encarna la forma misma de la memoria íntima del sujeto, a pesar de su inconsistencia (“nombre escrito sobre el agua”) como resistencia final contra la nada.

La función prospectiva de la poesía en el almacén de la memoria, junto al rescate de la imagen amada, conlleva el intento de definir los contornos íntimos de la propia identidad en vinculación con la naturaleza especular de la propia poesía. En esta definición Sahagún manifiesta una actitud estrictamente individualista, sobre todo a partir de PUO, libro que se abre con un significativo poema que, además de proporcionar una importante clave de lectura, revela el designio último otorgado al ejercicio: “Menos mi propia vida” es tan breve como explícito: el hablante “advierte” al “curioso” de que para nadie que no sea él mismo han de tener sentido los poemas que siguen. Delimita así el carácter estrictamente individual de la poesía con el fin de enfatizar, en tanto creador, el significado personal que, según expresa el poema, se dirige, en primer término, hacia el autoconocimiento, a la búsqueda del difícil orden interior, del propio centro:

Nadie se asome a esta ventana
que no se ilumina.
Nadie se atreva a tientas a avanzar
desmantelando objetos y palabras.

Para mí solo fue creada
la realidad final de estos poemas.
Me reconozco en su espejo sombrío:
todo está decididamente en orden
menos mi propia vida.

Los cuatro primeros versos bien pueden producir en el lector una especie de desazón que, por una parte, le haga sentirse extraño, intruso más que curioso y, por otra, una incitación a participar en la búsqueda de la "realidad final" enunciada. En el primer caso, Sahagún apunta hacia una función solipsista de la poesía cuya realización -dentro del ciclo de la comunicación- no requeriría del 'correlato dialéctico del lector'. Junto a ello, a la vez que subraya la precariedad del ejercicio poético para la pesquisa, no deja de constatar, sin embargo, su función especular. Pero se trata de un 'espejo sombrío' en el que, además de gravitar una negativa experiencia temporal, se refleja la vieja -insalvable- distancia entre literatura y vida. De ahí que los poemas puedan simular, por ejemplo, un ordenamiento de la intimidad que no se corresponda de hecho con el sentimiento de la propia vida, del desconcierto ante ella aludido sin paliativos en "Noche" (LP). Navarro ha resumido el conjunto de tensiones que subyacen en el poema comentado y que, en buena medida, se extiende al enfoque general de la última época de Sahagún:

"el poema resulta de la lucha del poeta por afirmarse contra el sinsentido, por encontrar un orden donde contemplarse. Si el poema viene a ser una ventana que no se ilumina o un espejo sombrío, no por ello negará el espacio donde se afirme y se cuestione el sujeto, donde halle dudas y certezas, donde se refleje en forma precaria, donde al final se salve del completo desconcierto circundante. Honda elegía (no tanto por lamentar lo que se pierde cuanto por dolerse estoicamente con apoyo en una causa más plural), noticia de una pertinaz meditación personal, el poema será la pantalla anublada donde se proyecte el resultado de esa aventura problemática del conocimiento." (1989:135)

Por concluir este apartado, sirva recordar "Aventura del sonido" que contiene sintomáticos elementos de interés metapoético como la referencia musical, que bien puede simbolizar la inefable búsqueda interior y, a la vez, la 'aventura de la poesía' (cf. "Arietta, opus 111", *Interior con figuras*, de Valente donde la

música aparece como símbolo de la poesía). En el poema de Sahagún la historia relatada constituye una síntesis de su propia singladura poética y determinados versos se iluminan sobre ese fondo conceptual. Los primeros retoman con una nueva dimensión puntos de partida de los que nacía "La palabra" -"soledad infinita de hombre a hombre: / así inicié, perdido y sin origen, / la aventura del sonido"-; luego reaparece el recuerdo de la amada cuya ausencia fue combatida con el conjuro poético: "dije / palabras relativas a los pájaros, / entré en la eternidad y encontré sólo / mar sin edad, inútiles regresos"; finalmente, a través de imágenes tampoco exentas del elemento onírico, el vértigo, la confusión que la existencia produce sumiendo al hombre en "[...] silencio pensativo / mientras la tenue luz de la memoria / desesperadamente resistía".

6.2.4. RUISEÑOR DEL CONSUELO, NOMBRES DE LA DESOLACIÓN

En PUO la memoria, e implícitamente la palabra que la encarna, representa en última instancia una especie de pugnacidad casi desesperada ante el proceso incontrolable -e incomprensible- de la realidad o de la historia. En "Final" -su coda y conclusión-, como en el poema que acabamos de ver, gravita la sombra del silencio como destino final de todo el esfuerzo pasado y presente del poeta; frustración y derrota del tiempo y del poema:

Nada responde por nosotros. Yacen
miradas, versos, días
en el mar de estos años malvividos:
frágil espuma airada.

Tales sensaciones conducen a un talante acentuadamente nihilista que, frente a la tentación del silencio que pudiera sobrevenir, se resuelve en una obstinada indagación que comprende, precisamente, el intento de averiguar la raíz de ese pesimismo. Pues hay también -en la constante tensión de los contrarios- pasajes en que el balance resulta más optimista y acorde con un vitalismo esencial. Y, en efecto, aun esa actitud negativa y sombría en la que parece empeñarse el poeta constituye una de las formas de rebeldía contra la usuras de la realidad, siendo la poesía una de sus manifestaciones, aunque esencialmente paradójica; de aquí las continuas y nutrientes contradicciones.

Todo ello, patente desde PUO, destaca en poemas de LP. "Sílabas" contiene una poética en toda la regla de quien, tras más de treinta años dedicado demorada pero obstinadamente a tal mester, medita sobre el que sigue siendo para él un personalísimo quehacer existencial. Posiblemente, al hilo de las declaraciones de Sahagún, éste y otros metapoemas de LP indiquen un punto de llegada, una culminación y justificación de toda una obra anterior; un punto de llegada que, esperemos, no tiene porqué ser un punto final de escritura. En cierto sentido, al contrario, significa un retorno al principio: "Sílabas", con lenguaje altamente simbólico, remite en buena medida a las ideas que sobre el proceso de creación y sobre su finalidad Sahagún defendía en las "Notas sobre la poesía". La primera estrofa expresa el estado de inquietud y de ansiedad del que nace el poema, entre la duda y el desorden: "Parecido al jardín de las afirmaciones melancólicas, / el poema se ofrece entre dos ráfagas / bajo el desorden de la amanecida". El siguiente paso es el averiguar de qué materia se nutre el poema. De la constatación de la incapacidad del poeta para modificar el signo de la realidad -lejos ya la fase en que el nombrar el "alba pura" formaba parte de un conjuro propiciatorio- se derivaba en parte la necesidad de encontrar la escritura, más que el canto creador de la realidad, el testimonio de su fracaso. La desolación y el sufrimiento se convierten entonces en el objeto de su indagación, cuyo designio se acaba convirtiendo en el cuestionamiento de toda la vida:

Mira cómo se llenan de agua de lluvia y lodo
sus sílabas vacías, que sustentan
todo el lenguaje de los torturados.

Aquí el dolor descubre su imprecisión secreta,
mientras la vida entera se cuestiona
como una inmediatez mal definida.

De una parte, la creación del poema nace de una *fatalidad* -"el lenguaje de los torturados"-, de una 'necesidad biológica de expresión'; de otra parte, las "sílabas vacías", las palabras reaparecen como expresión de un engaño. El poeta se halla atrapado por la paradoja entre la 'cortedad del decir' y su necesidad a pesar de las limitaciones: "el poeta, en puridad, sólo puede escribir puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra" (Valente, 1971-70) ¿No arranca de aquí, en definitiva, el último impulso de rescate y de búsqueda, de esperanza, que señala "Alba de nuevo"?: "Tus ojos brillan en el alba / y tus manos sos-

tienen todavía / el vaso de agua interminable". A pesar de las dificultades gnosológicas, el poema se confirma como un medio del conocimiento que opera, sobre todo, en 'lo oscuro' del propio yo. De ahí su carácter especular en estrecha relación con el designio visto en "Menos mi propia vida". "Sílabas" retoma el motivo del "espejo sombrío" como símbolo del triste contenido de la realidad reflejada pero también, y sobre todo, de la naturaleza lingüística del poema: "Pasan alas oscuras y olvidados lamentos, / pasan sonidos que no son de este mundo / a través del espejo ennegrecido". A las dificultades de reconocimiento se superpone una sensación de irrealidad, de estar fuera del tiempo, que, irónicamente, no deja de conllevar cierta capacidad del poema para eternizar el instante. Sin embargo, a tono con ese signo paradójico, la eternización que procura es la de la constatación del vacío, de la soledad en lugar del canto:

Logra el instante al fin su eternidad desnuda
y, desplegada en el espacio incierto,
del pasado al futuro, sombra a sombra,
la soledad ocupa el lugar de los pájaros.

Así se cumple paradigmáticamente, en la tesitura que venimos viendo, el objeto lírico de Sahagún como examen de la experiencia humana hasta llegar a un interior vacío: "el que señala la inanidad de una vida que no se justifica mediante la poesía, pero que se expresa en ella" (Prieto de Paula, 1987:175).

La insistencia de Sahagún en la indagación interior (recuérdese el título de uno de sus últimos poemas, "En lo oscuro"), en el concepto de poesía como exploración de la realidad, como forma de penetrar en planos recónditos, también sirve para allegar, junto a la imprecisión secreta del dolor, un agrídulce consuelo. En tal sentido, "Ruisenar" -símbolo del canto poético- resume los deseos y contradicciones: la poesía como medida de "la angustia del tiempo" y, a la vez, de su "mínima luz dorada"; como resistencia ante las sombras de la muerte y del olvido y como forma rescatar "el fulgor último", de eternizar el "goce efímero", de atrapar -¡atención!- "el secreto de los vientos que vienen de la infancia...". Sin ceder en su propósito de conocimiento veraz o de consuelo, el sujeto reclama el artificio poético aunque le provoque sentimientos ambivalentes: "ven otra vez desde el olvido, / a consolarme, a lastimarme". De esta manera, la poesía consuela del mismo vacío que revela y que asusta reconocer. Alentada por una pasión de conocimiento, "al mismo tiempo es fuente primordial para una ontología del yo y su verdadero destino personal" y expresa "una relación esencial-

mente hegeliana entre el hombre y su discurso" (Silver, 1985:34).

El esquema de la dualidad conceptual sobre las virtudes/limitaciones de lo poético se mantiene en toda la serie de poemas. La imagen del violín (cf. "Palabras a César Vallejo", "Final de fábula", "Un violín sonará en tu pecho") como obstinación del canto en el poema antevisto reaparece en "Víspera" anunciando el fin, la caída de las palabras en el olvido. Por el contrario, en "Álamo" el poeta vuelve a reflejar confianza en la poesía. Confianza y necesidad: si en "Lugares" ya había expresado la indeclinable búsqueda personal -"aunque todo estuviera escrito"-, en éste vuelve a proponer palabras "desde el umbral de un mundo donde todo está escrito". Venciendo la tentación del silencio de "Árbol en Gáldar", no sólo invoca "la vida / desde sus propias ruinas" sino que, apostando una vez más por la fe en la palabra, refleja un definido voluntarismo sobre el valor del verso para la fijación de la memoria feliz:

¡Oh espejismo del álamo que te devuelve exento
lo que fue tuyo en días de claridad e infancia!
Abolido el temblor, y aunque el árbol no exista,
basta con su memoria en las aguas paradas.

Con parecido tono de conciliación, "La luz y el canto" representa otra versión del valor consolador de la poesía que registra el declinar del tiempo pero en cierto sentido lo detiene: "Memoria de otros días / junto al río inmediato". El poema -el pájaro- ofrece así una perpetuación nostálgica del canto a la vida: "Estaba allí y duraba, / invisible en el árbol. / Suaves como el olvido / eran la luz y el canto".

Otras veces, más que un desencanto gnoseológico el que parece predominar es un pesimismo ontológico: la palabra es incapaz de atrapar la vida porque ésta se revela en su inconsistencia. La confusión existencial que ello genera vuelve a poner en entredicho el quehacer del poeta: "Mis palabras se agrupan, / caen paralelamente / a la lluvia, al olvido" ("Noche"). Ante la soledad, el vacío, el desconcierto, los signos de la existencia serán los que el poema haya podido rescatar: "La única certidumbre eran mis labios" ("Única certidumbre"). Con ello retomamos, para cerrar el círculo que no se cierra, la dedicación de Sahagún a la "poesía negativa y desorientada" (1975:125) repetida en "La nada memorable". Realidad y palabras parecen estar condenadas al fracaso final; imposible la recuperación del pasado porque ya no existe, las segundas se limitan a ser espejo de la ausencia, del vacío que no pueden llenar; "El regreso":

Volver es no encontrar sino calles inciertas
 y luces improbables. De la casa en penumbra
 nada se recupera porque nada pervive:
 tras el muro ancestral emergen sólo
 sombras que un día existieron, nombres
 ya de la desolación.

6.3 CODA A LOS TEMAS DE LA REALIDAD Y DEL CONOCIMIENTO

El pesimismo, la sensación de fracaso que trasminan la última poesía de Sahagún se deben, a mi modo de ver, a la conciencia acuciante de la inutilidad de todo esfuerzo ante la inexorabilidad del tiempo y a la gravitación de la muerte como última respuesta, más que a la frustración gnoseológica de los caminos del conocimiento -la palabra y la memoria-. Lo que, indirectamente, lleva quizá a la constatación de lo absurdo de la poesía -del arte en general- como foma de salvación existencial.

De ello se derivan sendas consecuencias inherentes al propio devenir biológico y poético. No se ha de confundir simplistamente biografía con su reflejo en la obra poética -sólo a partir de los poemas justifico las reflexiones-. Pero, de una parte, parece natural que el imparable paso de los años condicione en el poeta una preocupación cada vez más acusada en torno a la muerte como conclusión. De otra, en relación con su concepción de la poesía como medio del conocimiento, llegará, por ello mismo, a un resultado capital de ese conocimiento: a un encuentro con la idea de la muerte como signo absoluto del destino. Ésta idea era explícita, con un enfoque significativo al respecto, en "A estas horas": "Yo mismo, oh muerte, soy tu propia casa". Curiosamente, "la senda de las indecisiones" de este poema se transforma en "la edad de las indecisiones" de "Álamo", otro de los síntomas del mismo núcleo de preocupaciones: el dolor por el envejecimiento que el poeta trata de conjurar con la palabra y la memoria ("Alba de nuevo"). Inútilmente. Éstas acaban dando fe del mismo destino: "acabamos reconociéndonos / en la opacidad de la noche, / ya sin memoria y sin mañana" ("Orilla"). Sentencia del olvido ante la muerte igualmente implicada en el poema de no menos sintomático título "Víspera", donde, como "Flujos", no es anecdótica la presencia de imágenes marinas que remiten al vetusto mito de Caronte.

En fin, es el desconcierto existencial que se prolonga en “Ni aun el tiempo” y que determina no sólo el signo de la realidad final y el nihilismo cognoscitivo -“y en el acontecer de la memoria / ya no sucede nada ni aun el tiempo”- sino el cuestionamiento de la existencia toda, cercada, de principio a fin, por el mismo mar (“Isla”). Todo ello ha de ser integrado en una profunda cosmovisión poética (‘respuesta ante el mundo’) en que el amor, la memoria y la palabra todavía, a pesar de contradicciones y desánimos, siguen contando, son ‘el lugar de los pájaros’.

7. ESTRUCTURACIÓN DEL ORBE POÉTICO

7.1. COHESIÓN INTERNA Y ORDEN EXTERNO

Teniendo en cuenta que para Sahagún la poesía representa la búsqueda de un sentido y de un orden que justifique la existencia, es consecuente su aspiración a determinado orden formal que, de alguna manera, refleje la aspiración a ese orden profundo. Y, en efecto, la unidad que hemos visto en la cohesión de los temas tiene un correlato estructural que afecta a los diversos niveles formales. Conscientemente trabado, Sahagún ha creado un espacio imaginario en que los textos se organizan en torno a unos ejes significativos (temas, símbolos, imágenes) y mediante un tejido de autorreferencias y ecos múltiples dentro de un diseño globalizador del que MN, más allá de un título común para la poesía escrita hasta 1976, constituyó la muestra evidente de un proyecto que se había venido realizando en sucesivas entregas; proyecto -intuitivo- que implica toda una semiotización del discurso artístico (cf. Mignolo, 1978:14-15).

MN forma una trilogía bien organizada en torno a claves constantes. El primer poemario que recuenta, PA, viene encabezado por "En el principio, el agua" -en cursiva- con clara función prologal e introductora de una línea narrativa y de una ambientación bíblico-mítica. A continuación el poemario se distribuye en cuatro secciones numeradas con romanos de las que la IV, con sólo el "Soneto final", tiene un carácter conclusivo que, desde un punto de vista estructural-formal y temático, es una réplica simétrica del primero. Como es usual en

los libros de este autor, los poemas se distribuyen en torno a núcleos temáticos. Los de la sección I constituyen una serie de variaciones sobre los motivos del agua y de la infancia. Aunque aparentemente la siguiente sección no manifiesta la intensa unidad de la anterior, sin embargo, la correspondencia con el conjunto del libro es notoria al constituir los tres poemas que la componen sendas versiones de sus tres temas nucleares: el infantil, el histórico y el amoroso. El grupo de cinco poemas de la siguientes sección (III) rondan en torno a los motivos de la fe religiosa y del sentimiento de culpa subsiguiente a la quiebra de la niñez. Si hubiera que definir la estructura del libro con un término técnico habría que escoger el de *trimembridad* que obedece al motivo de la integridad (cf. Lausberg, 1983:II,368-9). Este esquema también funciona en la estructuración de secciones concretas, como la antevista y como la tercera y quinta de EC, o en la de poemas como "Tiempo de amar", "Aquí no vale recordar. Se va" y "El hijo". En general, dicho esquema responde a tres momentos o movimientos de la proyección temática: de afirmación o rememoración añorante, de réplica negadora y de equilibrio conciliador (tesis, antítesis y síntesis).

El segundo de los poemarios, CMN ofrece una *dispositio* basada en la *bimembridad*. Si en PA el esquema numérico de los poemas es perfectamente simétrico -1 (introducción) + 5 + 3 + 5 + 1 (conclusión)-, las dos partes de CMN se componen de once poemas cada una, a las que hay que añadir "Y es de día", que sirve de coda. Además de la definición temática de cada parte (vid. supra), el desarrollo del libro está basado en la idea del camino (ya en PA la recurrencia al concepto del avance es altamente significativo y contribuye a la concatenación implícita de poemas de su primera sección). Lo atestigua el transcurso del proceso narrado pero también toda una serie de detalles en la expresión superficial: la imagen de camino y el léxico en su torno se van sucediendo a lo largo de toda la serie de poemas ("empieza a caminar", "Caminemos, "Caminaremos", "subamos", etc.). En la segunda sección es la tensión entre el recuerdo y el olvido, entre el retorno y su irreversibilidad, la generadora del dinamismo temático. La línea argumental del ciclo amoroso dibuja, como vimos, un círculo completo.

El tercer poemario incluido en MN, EC, a diferencia de los anteriores, alumbrados en muy poco tiempo, fue escrito entre 1961 y 1972; circunstancia que habría podido influir en que tuviera un carácter menos unitario. Compuesto por cinco bloques, ordenados de nuevo con clave temática, compartimenta la materia poética quizá más claramente que los poemarios anteriores, tal vez por la misma definición de los poemas que lo integran (I, infancia; II, amor; III, reflexión en que se concitan todos los motivos; IV, compromiso histórico; V, crítica

sociopolítica). En cuanto a la numerología, también se observa la tendencia a respetar una proporcionalidad $(1+10/[13]+9/[11]+ 1/[3]+11+3)$. El orden, responde, además, a un vector cuya dirección (de la primera a la quinta sección) implica un diseño ideológico que va de lo particular a lo general, de lo subjetivo a lo objetivo, de lo individual a lo colectivo, de la memoria personal al deseo de un futuro solidario. Como en casos anteriores las simetrías, citas o paralelismos temáticos y formales entre los poemas son frecuentes. Si hubiera que destacar un tipo de dispersión, muy relativa, esta sería la estilística. En este sentido EC también es un libro de "transición" entre los modos poéticos de PA y CMN y PUO.

En éste último se acentúa el sentido del orden poemático que lleva aparejada una semiotización del discurso: el sesgo de cada poema está condicionado por el grupo o sección en que queda incluido. La ley de la simetría gobierna prácticamente por completo este libro, tanto en el número como en la distribución y sentido de los poemas que también se hallan enmarcados por el introductorio "Menos mi propia vida" y por el conclusivo "Final". Entre ambos están las cuatro secciones de que consta, cada una de ellas con su propio poema introductorio y compuestas por once poemas las impares y por doce las pares: 1(intr.) + I(1+11) + II(1+12) + III(1+11) + IV(1+12) + 1(concl.). Cada una de las partes tiene su propia definición y función dentro del organismo significativo que es el libro cuya simetría u orden se extiende frecuentemente a la distribución versal de muchos de los poemas que lo integran. Las partes responden, a mi modo de ver, a un camino de conocimiento al hilo de la memoria. En ese camino, la II está presidida por la figura de la amada, la III por el tema de la patria. De ambos contenidos participan, en buena medida, la I y V. La manera en que está dispuesta su sucesión se halla 'marcada' por la intención del poeta-emisor que, por tanto, condiciona la lectura del lector-receptor que se ve llevado por la alternancia de luces y sombras, de memoria y olvido, de realidad y sueño articuladora de los poemas.

En general, a la unidad interna del conjunto de la obra contribuye toda una serie de autorreferencias, ecos, reposiciones de palabras claves, inicios poemáticos equivalentes y conversacionales, ilaciones sintácticas o léxicas que ponen en contacto directo (y no sólo por las preocupaciones medulares) poemas de la última época con otros de la primera. En la misma pauta, al parecer, se van hallar los poemas de LP, cuya configuración definitiva enriquecerá en el sentido observado el proyecto sahanuniano. En definitiva, todo ello constituye un proceso de semiotización de los textos poéticos que al combinarse mediante unas reglas inmanentes y controladas desde afuera por la conciencia artística de

su autor llegan a crear un conjunto cohesivo capaz de transmitir una coherente cosmovisión reflejada (o sustanciada) formalmente.

7.2. TRES CLAVES COMPOSITIVAS EN LA ESTRUCTURACIÓN POEMÁTICA

Pasando del plan de la obra al organismo autónomo de cada poema, se observan tres claves de la andadura poemática que, en general, proporcionan tres tipos de 'estructuras' básicas: poemas con una clave adversativa, poemas en los que predomina una articulación dialógica y poemas dotados de una fuerte y sostenida unidad sintáctica; si bien tales formas no se dan aisladas sino que se superponen en un grado u otro.

Muchos poemas de Sahagún ofrecen una dualidad temática reflejada formalmente mediante el empleo de conjunciones adversativas en lugares claves del poema. Recurso que da una pauta de su cosmovisión: la tensión entre las fuerzas positivas y negativas de la existencia, entre la utopía y la realidad o, invirtiendo la perspectiva, entre lo que produce desdicha y lo que ayuda en la lucha por la vida. En efecto, la adversativa, en general con la forma "pero", en menor medida con la forma "mas", constituye un elemento estructural muy frecuente, significativo desde un punto de vista semántico, de los poemas de PA al que se refería Garciasol (1958:14) y de la mayor parte de su poesía; lo que no deja de comportar un prolongado substrato cosmovisionario. Tal uso refleja no sólo un "desgarrón afectivo", sino que también sirve en ocasiones para insertar réplicas positivas, conciliadoras o superadoras de una situación anterior desdichada.

Lo más corriente es que introduzca una réplica dialéctica negativa (la que supone el choque contra la realidad) a la descripción de un mundo positivo o deseable (el del mito o el de la felicidad). Su emplazamiento suele ser clave: bien sea en el medio del poema, casi al final o al principio, cumple un cometido semiótico de gran efectividad. Cuando esa fórmula sintáctica se halla situada en la última parte del poema suele conllevar la consecuencia que, entonces, constituye la conclusión lógica o, por el contrario, la invalidación de toda la parte anterior. Por ejemplo, el caso de "En el principio, el agua", poema paradigmático al respecto: tras la descripción exultante de un mundo mítico, del paraíso perdido descrito en una larga serie de versos que ocupa casi todo el poema, viene la expresión de su caída introducida por el *pero* negador, separado tipográficamente y ocupando un solo verso:

Aquello era la vida,
era la vida y empujaba,

pero,
cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando,
el agua se hizo amiga de la sangre,
y en cascadas de sangre cayó, como una herida,
cayó sobre los hombres
desde el pecho de Dios; azul eterno.

En algunas ocasiones aparece más bien en posiciones iniciales de los poemas o en situaciones mixtas que combinan unas y otras ("Llegada al mar"). Sahagún ha utilizado con eficacia, originalidad y variedad la fórmula. En "Cosas inolvidables" y "Hacia la infancia", por ejemplo, el hablante comienza enunciando negativa, o al menos restrictivamente, su mensaje. En el primero, donde la conjunción vuelve a estar diseminada estratégicamente al principio, en medio y al final del poema, hace que la apertura poemática se produzca "in media res". Pero, atención, el lector avisado lo pone en relación con todo el relato de los poemas anteriores sobreentendiendo la parte de información ausente.

En otros casos la dialéctica se establece de manera que, desde la conciencia del destino adverso, de la inutilidad del esfuerzo, de la negación, el hablante sigue hallando o postulando esperanzas, consuelos que activan su propio proceso y que muestran otra cara de la existencia. En el orden estrictamente poemático, tal fenómeno constituye un importante elemento generador del dinamismo textual. Por su emplazamiento inicial, "Invierno y barro" comporta un significado general, en el sentido señalado, que, sobrepasando el de su exclusiva unidad poemática, trasciende al resto de los libros. En cuanto al poema en particular, su primera media docena de versos resume la situación de desaliento causado por el fin de la juventud y la imposibilidad de su recuperación. Doblando el número de versos, sin contar los conclusivos, la serie de la segunda parte invierte de algún modo el centro de gravedad: aquí predomina la confianza, voluntarista o no, en la recuperación pasado. A un punto de partida negativo se le opone, mediante el discurso introducido por la adversativa, una propuesta de sentido positivo: "Mas removiendo a fondo estas cenizas / regresa a veces un fervor perdido". Esta dimensión reforzante positiva se extiende a parte del designio de MN, siendo casi excepcional en PUO, quizá por su carácter nihilista.

El procedimiento engarza unitariamente incluso unidades superiores al poema; por ejemplo: la rectificación que la II de CMN supone respecto a la pri-

mera (el imborrable recuerdo de la infancia -II sección- a pesar del hallazgo amoroso -I sección-) viene introducida por el conector *pero* que denota la implicación de todo lo anterior. Y ello, entre otras razones, porque la dialéctica entre tesis y antítesis indica una oposición pero también una necesidad mutua, correlativa.

En definitiva, mediante la estructura sintáctica adversativa, Sahagún, más allá de su valor convencional, manifiesta un rasgo de estilo que se convierte en un elemento semiótico no sólo de gran rendimiento semántico, sino también de peculiar valor estético, o, en rigor, ético-estético. Existe un esquema dual básico, lleno a la vez de gradaciones, que no siempre expresa un “desgarrón afectivo” marcado por la angustia. Aunque éste sea el más evidente, también se manifiesta a su través la resistencia esperanzada del sujeto. Ambos enfoques no alternan de manera simple y excluyente, sino que se yuxtaponen e interfieren, coexistiendo, y dando así a conocer la fecundidad de una cosmovisión conflictiva, matizada e incitante.

Fue Alma de Zubizarreta quien definió la poesía de Pedro Salinas de “diálogo creador” (cf. 1969). La acuñación no podía ser más oportuna para referirse a otro aspecto característico de toda poesía de Sahagún: su carácter dialógico que contrae desde posibles reminiscencias literarias a implicaciones de tipo psicológico y filosófico, pasando por su incidencia retórica en la organización del discurso poético. En la poesía de Sahagún el hablante establece un prolongado diálogo con un *tú* implícito o explícito, proyectado en varios alocutarios.

Dios, la madre y el niño aparecen siempre y sólo como interlocutores internos en los poemas. Dios fue, en un plano biográfico y psicológico, el primer interlocutor del niño (cf. Sahagún, 1975:124). En el plano literario esa situación se habría de reflejar en PA (“Montaña nevada”, “Poema del Gólgota” o “Creación”...) contribuyendo con el recurso a eliminar la solemnidad retórica de la que el tema se había contagiado y a dinamizar el ritmo poemático; por ejemplo, el relato en tercera y en primera personas de la mitad superior del “Poema del Gólgota” es alterada en la segunda parte por la apelación directa a la figura explícita de Dios que antes era implícita; con lo que el poema gana en perspectivas y en variedad narrativa; en “Creación”, el hablante cambia de interlocutor - el niño- y se vuelve de nuevo suplicante hacia el anterior -“(Apártalos, Dios mío [...])”- quien poco más arriba aparece incluso como un personaje activo que habla: “<<Que la luna, / madre de los desastres, baje al pecho / de este niño y le cubra>>”.

Recurriendo al perspectivismo infantil, el hablante poemático “imposta” la voz del niño y encuentra, como segundo interlocutor ficticio y explícito de los versos -porque, obviamente no es la persona real- a la madre, quien aparece, retrospectivamente, como la receptora de las demandas. En “Manantial” se confirma el recurso antevisto: no sólo la primera persona del monólogo es sustituida por la segunda, sino que, además, también hay otro caso de estilo directo: “Me vendaron los ojos, me decían: / <<Es mentira el dolor, el hambre, todo. / No pienses más, reposa. Duerme, olvida>>”. Los ejemplos, con variantes, se pueden mutiplicar fácilmente (“Renuncio a morir”, “Hacia la infancia”, “La casa”, etc.). Se ha de puntualizar que son muchos los poemas, sobre todo de la primera época, en que la forma dialógica se establece teniendo, dentro de un mismo texto, varios interlocutores simultáneos.

Aún más frecuente es el interlocutor ficticio que representa al mismo poeta desdoblado en hablante poemático y en su *alter ego* que puede ser su *yo-niño* del pasado o su *yo* del presente, ambos situados en el lugar del *tú* (“Invierno y barro”). Como es natural, el niño del pasado se convierte en la poesía de Sahagún en uno de los interlocutores más importantes. El procedimiento que implica se pone de manifiesto en casos significativos de PA (“Llegada al mar”, “Soneto final”), pero sobre todo en CMN la técnica es dominante, habiendo ganado en sutileza y efectividad en poemas como “Ciudad”, “Fotografía de niño”, “Cita en el mar”, “Niño en peligro” o “La casa”. En EC también se halla presente el artificio, pero el proceso de objetivación que supone este libro y la pérdida de exclusividad del tema de la niñez hacen que disminuya enormemente.

Posteriormente, la sombra del muchacho, en tanto interlocutor del poema, reapecerá únicamente en “Invierno y barro”. Para entonces, el diálogo o “monodiálogo” del sujeto será con su *yo-tú* adulto. Es difícil a veces delimitar dónde acaba el monólogo interior y dónde comienza el diálogo con el *alter ego*, procedimiento que, desde luego, sirve para suavizar la efusión del yo poemático y para objetivar los sentimientos subjetivos. Quizá por una progresiva tendencia hacia la reconcentración, el monólogo interior, en que el yo es el sujeto y el objeto de los poemas, parece dominar en LP, donde, sin embargo, en “Ruiñeñor”, “Alba de nuevo”, “Álamo” o “Nada posees” el recurso anterior una vez más dinamiza internamente al poema y facilita al hablante la expresión de su voz íntima a través de un *tú* pudoroso con el que intenta definir su *yo*.

Destinataria de antigua aparición y de prolongada permanencia es la amada, interlocutora implícita y también externa de la mayor parte de la poesía

de Sahagún. La misma "Dedicatoria" de EC autoriza esta opinión. Además, ni que decir tiene que el diálogo con la amada, aparte de sus raíces vitales, es uno de los generadores poemáticos más importantes. En concreto, CMN constituye, en su mayor parte, un diálogo íntimo con la mujer que se alterna con la apelación al niño del pasado. La evocación amorosa de "Renuncio a morir", por jemplo, tiene como primero y principal alocutario a la amada, a la que se interpela y de la que se obtiene incluso alguna respuesta, como la del candoroso diálogo entre los jóvenes estudiantes: "<<¿Estudias mucho?>> <<Estudio poco.>> <<¿Vives / poco?>> <<No, vivo mucho.>>". Con ello se va a relacionar otra premisa ficcional relativa a la proyección del *yo* en el *tú* de la amada que, como vimos más arriba, sugiere que el hablante conocía a su futura amante desde antes de que su encuentro se produjera en realidad, desde la infancia; de esta manera, en frecuentes ocasiones el hablante, jugando con el perspectivismo temporal, se retrotrae imaginariamente hasta la infancia o adolescencia de ambos: "sabrías que es verdad que te he buscado / desde niño en las piedras, en el agua / de aquella fuente de mi plaza, [...]" ("Claridad del día"). En EC los interlocutores se diversifican y el monólogo propiamente dicho gana terreno. Sin embargo, como ya he señalado, el poeta ha querido que la amada aparezca como destinataria incluso extratextual de todo el libro, que lo presida desde la "Dedicatoria", donde sí es también el personaje implícito con el que el hablante establece un diálogo intra y extrapoemático.

En PUO y en LP la proyección en el *tú*, a través del que atenuar las manifestaciones directas del *yo*, se encarna habitualmente en la misma figura femenina que, a su vez, es el *tú* a recuperar ("Para encontrarte") y que además de objeto y destino constituye un elemento suprasegmental que unifica cada uno de los poemas y los identifica entre sí. Debido en parte al cambio de designio locutivo, ya no es interpelada con la vehemencia o énfasis de los poemas de CMN, aunque se siga buscando, quizá más que nunca, su profunda complicidad.

En registro diferente Sahagún tiene por destinatario poemático, como si se tratara de otro de los personajes internos con los que conversa, a la patria, que, en cierta manera, aparece así prosopopeyizada: "Desde esta colina", "País natal" y "Redes bajo los astros" son ejemplos interesantes al respecto. A título de inventario, también se dirige a los poetas homenajeados como si fueran interlocutores presentes y, desde luego, al lector implícito con quien busca un tipo u otro de comunicación. De ahí, en parte, el tono conversacional que es rasgo de muchos de los poemas de Sahagún -pues, de hecho, incluso el monólogo de todo poeta se convierte en realidad en un diálogo con el lector (cf. Persin, 1986:30)-.

Junto a la estructuración adversativa y dialógica hay que señalar otros aspectos que inciden en la trabazón de los poemas: su línea meditativa y narrativa; sus tonos (emocionado-exaltativo, meditativo-introspectivo, crítico, irónico...); su perspectivismo y dramatización (en parte debido al dialogismo); la abundancia de la hipotaxis (exceptuando los poemas más ligeros y canciones) y la demora en la aparición de la oración principal colocada tras los complementos, enumeraciones y circunstancias, etc.

Evidentemente, todo ello no se da de una manera uniforme a lo largo de la poesía de Sahagún. Así, en un poema tan intensamente unitario como es "En el principio, el agua" más que de una hipotaxis compleja habría que hablar de acumulaciones que retrasan el desenlace sintáctico (y semántico). Los enlaces gramaticales también son decisivos en una poesía que se propone el conocimiento; aparte del *pero*, que por su especial importancia he segregado, en los poemas de Sahagún son corrientes y abundantes: *pues, y, que, entonces, porque, por, sin, para, ya, como, puesto que*, etc. Añadase la conjunción *si*, la más significativa después de la adversativa, presente en multitud de proposiciones condicionales que cumplen, desde el punto de vista semántico-ideológico, una función equivalente y complementaria a la desempeñada por la adversación. Como en este caso, las estructuras condicionales afectan a párrafos o períodos más o menos largos dentro del poema o incluso a poemas completos. Ambas fórmulas, desde el punto de vista formal-estilístico, propician una articulación sintáctica que refuerza la unidad poemática (véase, combinado con la *acumulatio*, en "En el principio, el agua").

La importancia del recurso, íntimamente emparentado con el estilo dialógico en numerosos casos, se pone más de relieve en los que se convierte en el introductor del poema, condicionándolo en su designio hipotético ("Aula de química", "Montaña nevada", "Ciudad", "La casa", "Puentes del Elba", "Palabras a César Vallejo", "De la vida en provincias", "Jamás al alba", "Lugares"). Sahagún hace gran uso de las conjunciones *pero* y *si* para apelar a un constante marco de duda: las dos expresan una inseguridad, un deseo de cambiar la realidad y de instalarse en otra: "Isla" y "Preludio" a "Visión en Almería" presentan no sólo la tensión entre el deseo y la realidad sino, consecuentemente, la forma conjuntiva que la encarna estructuralmente.

Sendos poemas, muestras de una propensión de Sahagún a la concisión y brevedad poemática que se acentúa en PUO (no tanto en LP), ilustran también a la perfección una tendencia progresiva a la escritura muy trabada del poema en el plano sintáctico, con largos períodos que expresan una contención expre-

sivo-emocional y un aliento sostenido. Tal fórmula estilística de período amplio, que proporciona a los textos un carácter muy unitario, es consecuente con una trabazón interna del pensamiento en pos de un proceso cognoscitivo. Ahora bien, mientras en los poemas de la primera época muchas veces son las acumulaciones y repeticiones las que alargan los períodos, en los de PUO, más sofrenados, la oración se explaya en una concatenación de estructuras adverbiales y de expresiones que retienen la conclusión de la proposición principal, alcanzando su plasmación definitiva en poemas como "Invierno y barro" o "No te niegues", "Arenas" o "Insomnio", que llegan a estar constituidos por un único enunciado.

En síntesis, todas las formas antevistas no son gratuitas sino que manifiestan una función estructural con implicaciones cosmovisionarias: la tensión entre las fuerzas positivas y negativas de la existencia, entre la utopía y la realidad; la radical dualidad entre el *yo* y el *otro* y, por ello, la necesidad de establecer puentes para acercarse a la unidad; la aspiración a la utopía y las trabas que la realidad impone; o la expresión de una sostenida contención emocional y/o gnoseológica.

8. UNIVERSO SIMBÓLICO

8.1. METAFORIZACIONES DE LA REALIDAD

Debicki abrió un fértil camino para estudiar globalmente la configuración imaginaria de la realidad en la poesía de Sahagún, la “transformación metafórica” que “se extiende a lo largo de un poema o de un grupo de poemas y provoca una contundente experiencia” (1987:225). Sahagún hace uso de lo que Paul Ricoeur (al que, junto a Levin, sigue Debicki) ha llamado la “metáfora viva”, es decir, la metáfora concebida no a la manera tradicional de un tropo aislado sino como figura de contenido de alcance supraoracional y de virtualidad estructural de amplios textos (cf. Ricoeur, 1980), desarrollando así la posibilidad de proporcionar en el poema una visión inhabitual de la realidad: la plasmación del tiempo en términos espaciales, por ejemplo (que, de nuevo, vuelve a constituir una de las manifestaciones formales del antecitado *arte de la memoria* en tanto condiciona no sólo la materia sino la perspectiva del poema). Algo abstracto, como es el tiempo, sería visto, “sentido” tangiblemente como si se tratara de un lugar concreto que se ve, se pisa y se toca. Es, en síntesis, el punto de partida del análisis de Debicki, el de la *premisa fictiva* -ésta es la que rige la visión de la realidad antes que las reglas objetivas y convencionales- (cf. Levin, 1977)-: “mediante su premisa ficcional del tiempo como si fuera un lugar, Sahagún nos implica en toda una visión nueva” (Debicki, 1987:234).

La técnica transmutadora del tiempo en espacio en la poesía de Sahagún

se percibe ya en "Soneto 18" donde la nostalgia por la madre y por la infancia da lugar a un deseo de retorno vicario que es expresado a través de una serie de objetos: "El pasado nos abre las ventanas / y penetran sus sombras con el canto. / [...] / Madre en el fondo azul de los espejos / de este hotel, donde el llanto es clandestino". Esta técnica de simbiosis espacio-temporal (y emocional) se desarrolla a partir de PA, donde se expresa la experiencia del tiempo en términos de lugar y en CMN, donde la nostalgia de la niñez se configura en términos de exilio físico -de lejanía espacial-. "Río" es uno de los ejemplos más ilustrativos. Mediante la continuada imagen del río una época de la historia -tiempo- es descrita como una corriente fluvial -objeto material-, junto a otros elementos "cosméticos":

Le llamaron posguerra a este trozo de río,
 a este bancal de muertos, a la ciudad aquella
 doblada como un árbol viejo, clavada siempre
 en la tierra lo mismo que una cruz. Y gritaron:
 <<¡Alegría! ¡Alegría!>>
 Yo era un río naciente,
 era un hombre naciente, con la tristeza abierta
 como una puerta blanca, para que entrase el viento,
 para que entrase y diera movimiento a las hojas
 del calendario inmóvil. Castillos en el aire
 y aun estando en el aire, derrumbados, los sueños
 hechos piedra, maderas que no quieren arder,
 rayos de sol manchando los cristales más puros,
 altísimas palomas ya sin poder volar...

De esta manera, el tiempo -de la historia, de la vida del sujeto- toma cuerpo de lugar o de materia -un trozo de río o un río naciente- y la que es una fase deprimente de la historia patria es presentada simbólicamente con imágenes también objetuales -bancal de muertos, árbol viejo, cruz- de signo negativo que revelan el fraude histórico de quienes proclamaban la alegría en medio de una realidad que la negaba. Otro logro de Sahagún, como señala Debicki, es el haber invertido "los planos real e imaginario de sus metáforas y símiles, dando así un mayor énfasis a lo imaginario [...] Lo cual no sólo acentúa los efectos negativos provocados, sino que destaca aún más la sensación de que el tiempo ha adquirido una consistencia de lugar". Asimismo, en la segunda parte del poema, los

sentimientos y actitudes son descritos como si fueran objetos concretos, 'tangibles' y efectivos: "por ejemplo, la imagen de los sueños como castillos que se derrumban combina vívidamente los sentimientos de imposibilidad, de calcificación y de malogro de los ideales de juventud" (Debicki, 1986:229). En la misma pauta se halla "Manantial" donde el pasado es recordado y visualizado como un campo de batalla que aún permanece ante los ojos del hablante. Sahagún, mediante esta sutil premisa ficcional convierte en una metaforización de la realidad la mención referencial de esa misma realidad: un escenario físico traduce los sentimientos sobre un tiempo lejano y reciente a la vez. En el mismo poema 'se ven' el tiempo y el viento como algo "oscuro" que se pudiera ver o la alegría como una 'cosa' que se pudiera enterrar. Otras imágenes del libro funcionan de manera semejante: el corazón, el amor, son leños que se queman, pan que se come ("Otra vez río) o semilla ("Llegada al mar) o un jarrón vacío ("La sed"); el tiempo es un caballo de cartón ("Llegada al mar"); el recuerdo -y el futuro, imaginario- se materializan en los objetos del "Aula de química"; la angustia, la opresión y el dolor se encarnan en las imágenes del barro, del muro, de la sangre, de las rejas o de la guitarra triste ("El preso"), la fe y la esperanza -abstracciones- se concretan en un camino y en piedras ("Lluvia en la noche"); en "Montaña nevada" la cordillera -realidad física- es comparada con la figura humana -y no al revés- evocando sentimientos relacionados con la esperanza y la trascendencia; el sentimiento de culpa se proyecta en un desierto y la tristeza en un barbecho ("La sed"); etc.

El mecanismo de la transformación gana sutileza en CMN donde poemas como "Hacia la infancia", "Niño en peligro" o "La casa" presentan el regreso al pasado como si fuera un retorno físico al espacio -a veces en sí mismo ya metaforizado (el jardín, por ejemplo)- del niño y de sus primeros pasos. Y, viceversa, volver a la infancia equivaldría a encontrar el jardín, la ciudad, la casa y los lugares que se dejaron y que, desde la premisa ficcional, pueden / no pueden devolver al pasado; "Hacia la infancia":

[...] Fácil sería abrir las puertas
de mi infancia y entrar en el jardín.
Las puertas... Y las abro, y veo un niño
con los zapatos rotos en la arena,
aprendiendo a sumar.

La destrucción de la casa alegoriza la destrucción de la infancia: “Junto a la puerta de la casa en ruinas / tengo sed, madre, y traigo / despeñadas mil noches largas sobre mi pecho” (“La casa”). La irreversibilidad o fracaso de la vuelta son expuestas como si la distancia insuperable fuera de tipo físico o como si se hubiera realizado un viaje larguísimo y de imposible retorno; pero, y he aquí la intención subyacente que articula el mecanismo, no es posible desandar el espacio porque lo que en realidad se está nombrando implícitamente es el tiempo; “Niño en peligro”:

[...] Nunca, nunca
 debí salir de allí. Ya la alegría
 no volverá aunque vuelva yo, los niños
 no volverán. Desmesuradamente
 mis manos -aunque vuelva yo- crecieron
 para el amor, para el dolor. Volver,
 y para qué volver a esa colina...

Otros poemas de la serie -“Entonces”, “Ciudad”, “Fotografía de niño”, “Cita en el mar”, “Creación”- abundan en la exploración emocional del tiempo sin posibilidad de retorno a través de una mayor diversificación de imágenes que, no obstante, enlazan con las anteriores. En “Creación”, por ejemplo, el desaliento, el miedo se ‘cosifican’ en unos amenazantes “ojos negros / que nos miran de noche” que, a su vez, son como el inquietante “balcón abierto de mi infancia”.

Por otro lado, recuérdese cómo el proceso amoroso descrito en la sección I se plasma en la idea del camino que, incluso físicamente, es recorrido en “Claridad del día”, “Canción de infancia”, “Mañana feliz”, “Palabras junto a un lago”, “Atardecer en el río” y “Río duradero”. En palabras de Debicki:

“Todas las instancias de la metáfora de la vida como un viaje forman una cadena metonímica, una narración progresiva de los estadios del hombre <<que viaja>>. Esto, por supuesto, otorga unidad a la serie. Puesto que en cada poema el plano metafórico resulta subrayado y <<puesto por delante>> del plano real, la cadena metonímica incrementa la sensación de dramatismo y concreción: nos hallamos presenciando una verdadera <<fábula>> que se desarrolla ante nuestra vista.” (1987:245)

En EC no se da un desarrollo continuado de metáforas subyacentes como vemos en PA (el agua, el espacio) o en CMN (el viaje). Pero Sahagún, empleando muchas imágenes concretas en las que se combinan metonimias, símbolos o visiones, transmite experiencias y sentimientos e introduce planos y perspectivas subjetivas que funcionan de manera parecida a las metáforas anteriores. Por ejemplo, en "Canción", a la sorprendente circunstancia de que "un resto amargo de oscura protesta" se 'solidifique' en el "aire espeso y frío" se le añade la paradoja inmediata de que, como las mareas, "vuelven las cosas que nunca regresan", refiriéndose el hablante con ella a la contradictoria naturaleza de la evocación que trae y no trae el pasado. Multiplicar los ejemplos es tarea sencilla. Incluso dentro de la sobriedad y del tono ensayístico de los textos en prosa se hallan ilustrativas imágenes al caso como la corporeización del recuerdo de la niñez -"duro, macizo como una roca insoslayable"-, la concreción de la dimensión espiritual del niño en su figura física ("Visión en Almería"), la materialización del tiempo biológico de los ancianos en imágenes que expresan endurecimiento o calcificación -"viejos sarmientos nudosos", "delgadez marchita y pétrea"- o que transmiten sensaciones de decrepitud y de acabamiento existencial -ojos de "luz escasa, de cirio titubeante"- ("Sol en la plaza"). Imagen de gran plasticidad para describir a los ancianos, también aparecida en este texto, entre la metáfora y la metonimia, es la referida "su conversación desdentada y benigna". Un simple desplazamiento calificativo ha transformado una mención convencional en una visión original, poética: a la conversación, concepto abstracto, se le ha atribuido una cualidad física. Es la boca, realidad orgánica, la que puede estar privada de la dentadura; al transponer esta circunstancia a la conversación (que ni siquiera tiene la connotación fisiológica que puede tener el habla) dicho recuerdo se hace más efectivo y visual.

A medida que se avanza en la lectura de EC se observa cómo las imágenes se van diversificando, pero en la caracterización metafórica de la realidad siguen persistiendo variantes del mecanismo: en "el horizonte color Normandía" se dan a la vez una transcategorización del nombre propio y una asociación metafórica compleja para representar la libertad ("Desembarco"); en "Isla" el retorno, la esperanza o la niñez -abstracciones- vuelven a ser vistas como objetos físicos o espaciales (buque, isla vacía); en "Epitafio sin amor" la dictadura franquista es una máquina obsoleta y arruinada, el tiempo venidero un viento popular y la posible primavera, materializaciones en las que se contraponen la falta de vida de aquella a la vitalidad de éstas configurando así poéticamente "lo que podía haber sido un mensaje ideológico bajo la forma de un autojustificado

esquema natural" (Debicki, 1987:255). Por su parte, la evolución del personaje de "Parábola y metamorfosis" se cifra en una serie de imágenes que básicamente coinciden en ese proceso de transposición reveladora de la realidad: la degradación ideológica y espiritual es descrita como una degeneración orgánica, con evidentes reminiscencias kafkianas, como vimos: una premisa ficcional -una metamorfosis de tipo orgánico- pone de relieve un proceso espiritual -no 'visible' como el de una corrupción biológica-, provocando sensaciones de repugnancia física.

En PUO y de LP la metaforización de las realidades abstractas en realidades tangibles sigue siendo frecuente pero de una manera más subrepticia y muy tendente al correlato objetivo. Afectando a la continuidad del poema, a veces se concreta en imágenes muy físicas: en "Innoble luz" "el pasado desconsuelo cae" y se ofrece a la memoria como si fuera un ratoncillo de laboratorio; con lo que un sentimiento de dolor indefinido es visualizado -y analizado- como un ser vivo al que se disecciona. La configuración espacial del pasado en la memoria, la aventura interior -espiritual- connotada como un viaje exterior, la mineralización de lo biológico y de lo espiritual, la imposibilidad de volver a los lugares de otro tiempo porque éste, no aquéllos, ya no existe -"el tiempo sigue siendo un puente oscuro / metálico, insalvable" ("A estas horas")-, continúan siendo manifestaciones claves del funcionamiento metafórico en poemas como "Cruzas de nuevo", "Amanecía duramente", "Salón vacío", "Vi las naves", "Arenas", "Insomnio", "Entre la niebla mineral", "No hay retorno" o "Para encontrarte".

La 'materialidad' de la imaginación poética de Sahagún propicia el que la visión de la realidad sea más poderosa precisamente por conceder más importancia a la perspectiva ficticia que a la convencional, aun cuando de lo que se trata es de delatar el engaño histórico y colectivo. En "Así fue" las "aguas turbulentas", las "naves verdaderas", el "muro adverso" del tiempo metaforizan el difícil camino hacia la libertad, mientras que en "Libertad inmediata" éste se incardina en la imagen obsesiva de la puerta: "más allá de la puerta hay otra puerta, / también cerrada para nuestro daño". En fin, la necesidad de Sahagún de hallar los vestigios del tiempo pasado o de hacer más perceptible la experiencia interior condiciona en la cuarta parte de PUO, "Lugares", que la búsqueda personal -hacia adentro- se refleje en un desplazamiento físico o en escenarios exteriores. Su último poema, "Final", vuelve a poner de manifiesto el tratamiento "cosificado" de un estado psicológico-emocional, tal vez de la calcificación de la memoria: "Como final de esta oquedad sonora, / he aquí el hueso irredento: / ni perros lo desplazan en la noche / ni su fósforo brilla".

La misma técnica metafórica aún se registra en LP, donde serán frecuentes, sobre todo, los correlatos objetivos. A título de ejemplo, en "El regreso", que se emparenta subyacemente con "Hacia la infancia" o "La casa" (si bien la emoción se halla refrenada y no refleja la más leve posibilidad de vuelta de éstos), la identificación entre retrotraerse temporalmente y desandar el camino no sólo permanece sino que se ha hecho más sutil al haber sido eliminados casi por completo los indicios temporales:

Volver es no encontrar sino calles inciertas y
y luces improbables. De la casa en penumbra
nada se recupera porque nada pervive:
tras el muro ancestral emergen sólo
sombras que un día existieron, nombres ya
de la desolación.

Fuera, en el largo otoño de un jardín devastado,
viento y agua reducen lentamente
la consistencia del pasado inmóvil.

Como en CMN la vuelta de la que habla el poeta no es de carácter espacial o geográfico, sino temporal. Éste, imposible dentro de los parámetros humanos, al ser trasvasado al anterior proporciona una posibilidad ficticia de realización. El pasado permanece entonces inmóvil como una cosa en contraste con la verdadera naturaleza del tiempo siempre en movimiento. La tensión subyacente revela el conflicto resuelto en sentimientos de pena y vacío que vuelven a ser expresados en términos de lugar: la ruina es la del sujeto, las salas vacías las del tiempo inexistente, el jardín devastado la frustración íntima.

En definitiva, con la metaforización continua de la realidad, Sahagún logra visiones novedosas de la misma, alcanza quizá a revelar significados profundos, objetiva estados subjetivos é íntimos y, sin duda, proporciona una experiencia poética sugerente, dramatizada y compartida, por tanto, con el lector.

8.2. CORRELACIÓN OBJETIVA

Partiendo de la definición dada por Bousoño (cf. 1985:I,307-309; II,385-387), el procedimiento de los correlatos objetivos se halla vinculado con todo el

proceso de metaforización o transfiguración imaginaria de la realidad. En la poesía de Sahagún la correlación objetiva se puede establecer por medio de diversos elementos -materiales, situaciones, eventos, referentes, símbolos- que tienen la función común de canalizar emociones íntimas a través de soportes objetivos, condensando estados y sentimientos personales pero preservando así el pudor del poeta.

Tal artificio es vislumbrable en poemas de PA como "Nacimiento de Venus", "El preso", "Poema del Gólgota" y "La sed", para expresar 'objetivamente': el descubrimiento personal del amor; sentimientos de opresión histórica; o la conciencia de la culpabilidad y del exilio humanos. En CMN no tiene una presencia muy destacable en el sentido de que incardine el desarrollo de los poemas, aunque se dé en aspectos más concretos, como las tardes machadianas y el otro yo, en tanto formas de proyección del sujeto en la otredad, cuestión que se desarrolla totalmente en PUO.

Ya en EC, sus empleos son variados: en "Desembarco", donde la alusión al desembarco aliado en Normandía se constituye en correlato objetivo del ansia de liberación histórica en el momento evocado y aún en el de la evocación; en "A imagen de la vida" donde la imagen del oleaje que traga al niño y a su caballo representa la destructividad de la vida; en "Un largo adiós" donde la descripción de un viaje real en tren configura un viaje interior -el de la memoria- y simboliza el proceso temporal de la existencia; etc. A propósito también de EC, la técnica del correlato objetivo se va a mostrar de gran rendimiento para la inmersión en el tema colectivo sin que se empañe la dimensión subjetiva ni la calidad poética: la evocación de la aparición del *Manifiesto comunista* constituye el soporte externo para que Sahagún exprese un personal sentimiento revolucionario sin caer en el panfleto o en la mediocridad literaria. En la misma tesitura ideológica, poética y técnica se hallan en "Guevara: Octubre 1967", "Noche del soldado", "Meditación", "Palabras a César Vallejo", "Antonio en Machado en Segovia" y "Homenaje a Rafael Alberti". En fin, recurriendo a la figura clásica de la parábola, en "Parábola y metamorfosis" el poeta narra un proceso de alcance general, una ejemplaridad (función de las parábolas) pero negativa, emitiendo, mediante la sutil gradación de la técnica del engaño-desengaño y mediante el efecto distanciador de la ironía, un mensaje moralizador sin caer en la prédica ni en la amenaza.

A partir de PUO el recurso adquiere otra complejidad, siendo frecuente un tipo de imágenes herméticas, de profundos simbolismos, a veces en forma de "visiones" en que las relaciones entre objetos y significados se establecen a par-

tir de asociaciones afectivas, subjetivas e irracionales. De manera que Sahagún emplea descripciones de lugares y de acontecimientos del pasado a través de una imaginaria en que las metáforas explícitas y aisladas son menos relevantes que el conjunto de la configuración poética en aras de una indagación de significados esenciales. Así, en "Deriva del otoño" la inanidad vital, la decadencia de la edad y la fatiga existencial son proyectadas a través del correlato que ya aparece desde el título en clave simbólico-temporal y que se desarrolla a continuación con las imágenes del naufragio referido, como implícita el sujeto, al propio naufragio interior: "¿Qué nombre le pondremos sino el mío / a este exceso de mástiles quebrados?". El mecanismo contribuye a filtrar el patetismo de la expresión directa del *yo*, creando, paradójicamente, otra potencialidad de ese patetismo (también en "La nada memorable"). Junto a otras variantes del recurso ("Innoble luz", "A estas horas", "El visitante", "Nada salvaría"), "Amanecía duramente" ilustra específicamente la plasmación, desarrollada en sucesivos poemas, del regusto paisajístico por las marinas crepusculares y desoladas que reflejan estados anímicos y emocionales apesadumbrados.

Dentro de los escenarios de lagunas en sombra, otoños, naves amarradas, playas tristes, horizontes desvalidos, aguas oscuras, arenas desoladas, nieblas, crepúsculos sombríos, nocturnidad, el correlato más sutil que atraviesa los poemas de la sección II de PUO es el *tú* de la amada a partir del que el sujeto poético define su propia alteridad, estableciendo tensiones entre lo subjetivo y lo real, con los anteriores signos como apoyos de la reflexión poética cuyo fin ha de ser el esclarecimiento del *yo* que, en medio de la oscuridad, busca la luz del *tú*. En el resto de PUO la tónica no difiere esencialmente. Finalmente, en LP las sensaciones personales también serán proyectadas en objetos y símbolos externos. En ciertos casos, como "Rui señor", "Álamo" o "Lago", en coherencia con el respiro que supone cada poema, la visión es relativamente amable. Pero en otros, "Orilla", "Víspera", "Flujos" o "Nada posees" vuelven a predominar las imágenes desoladas donde las señales de la disolución son, analógicamente, la expresión interna de la soledad, de la inanidad, de la falta de horizontes vitales o de la confusión existencial:

El destino depara sólo signos inciertos
de lo que fuimos, lento rumor de olas y arena,
mientras llegan las sombras
y un olor a petróleo se difunde
por el espacio errante del día que se acaba.

En conclusión, el correlato se convierte en algo tan objetivo como un espejo, como un paisaje pintado en el que el cada lector vuelve a mirar al poeta y a mirarse a sí mismo.

8.3. SUPERPOSICIONES: CONCIENCIA Y TÉCNICA TEMPORALES

Junto a la transposición metafórica y simbólica que proporciona visiones inhabituales de la realidad, la técnica de las superposiciones contribuye a su rendimiento estético y gnoseológico, afectando, asimismo, al desarrollo de conjuntos poemáticos. De las cinco modalidades distinguidas por Bousoño (cf. 1985:388-389), las superposiciones de tipo espacial y, sobre todo, las de tipo temporal son las más significativas en la poesía de Sahagún. Dentro del segundo tipo, la modalidad en la que más ha insistido es aquella por la que "un instante pretérito se percibe en coexistencia simultánea con otro del presente" (Bousoño, p. 397). Aunque más escasa y difuminada, también se detecta la modalidad por la que un tiempo futuro, desde lo evocado, se instala en el hoy, en el tiempo de la evocación. Pues ambas ficciones dependen de una realidad temporal que se amamanta en el pasado, aunque el punto del encuentro sea el presente del poema. En éste se funden dos planos temporales distantes en uno solo porque no se trata de meras evocaciones sino de una equiparación actualizada de dos tiempos diferentes mediante el artificio poético de las premisas ficcionales. El fenómeno se halla muy relacionado con el desdoblamiento entre el yo poemático y el otro-confidente (niño, madre, amada) y, a veces, con el supuesto de que el locutor poemático conoce a la persona amada desde la infancia de ambos, al que me he referido en ocasiones anteriores. Sobre todo en lo referente al desdoblamiento entre el *yo-actual* y el *yo-pasado* el procedimiento propicia la representación simultánea del sujeto poético en dos épocas de su vida.

Tal conjunto técnico responde a una aguda conciencia de la temporalidad cuya captación condiciona una forma de la memoria y una perspectiva determinada del tratamiento del poema. Precisamente, una de las plasmaciones más expresivas y más efectivas estéticamente del *arte de la memoria* es la articulada por las superposiciones temporales mediante las que se materializa la *plasticidad del pasado vivo* a que se refería Mairena. Lo cual, en Sahagún, constituye la expresión de una vivencia -o revivencia- muy personal del tiempo, del pasado que no se quiere abandonar del todo y que parece prolongarse sin concluir defi-

nitivamente. De ello son bien específicos versos concretos como “sentimos el pasado vivo” (“Puentes del Elba”), “Ahora llevo las manos llenas / de recuerdos vivos” (“Entonces”) o éstos de “Amanecer”: “De aquellos merodeos de la infancia, ¿qué queda? / Nada está consumado”. Al respecto, “Visión en Almería” es un poema clave para desvelar el fundamento de la superposición temporal, no porque lo ponga en práctica, sino porque, como dice Navarro “lo justifica biográficamente” (1989:154): “Por encima del tiempo veo su imagen indómita y frágil [...] él perdura y nos vence, superviviente de todos los naufragios”. Así, en muchos poemas de Sahagún (sobre todo anteriores a PUO) el mecanismo funciona como medio de presentar con verosimilitud la paradoja de que el hablante trae a su presente al muchacho y dialoga con él en la representación del poema.

El fenómeno ya se halla en varios poemas de PA (“Aula de química”, “Manantial”, “Llegada al mar”, “Soneto final”) llegando a alcanzar la sutileza de “Lluvia en la noche” donde se funden desdoblamiento y superposición. Entre PA y CMN, más cercano a la utilización de la técnica en el primero, se halla “Soneto 18” donde, desde el presente, el hablante entrevé al niño en su edad primera y lo rescata cada día de su pretérito no consumado: “Al niño de mi historia lo levanto / hasta la luz de todas las mañanas”. La atracción de una situación evocada y lejana a un instante presente (el de la evocación poemática) hasta su total superposición se afina en CMN. Mediante esta técnica se reactualizan las fases del proceso amoroso (“Aquí empieza la historia”, “Renuncio a morir”, “Un niño miraba el mar”, “Canción de infancia”, “Deseo en la madrugada”) y se hace presente la figura del niño que, *alter ego* del pasado del hablante, aparece a lo largo del poemario -en relación con lo anunciado en su título- como una figura fantasmal que ha muerto y no ha muerto y que convive con el personaje adulto. A veces éste es el que, volviendo, se reconoce en el niño desde el que habla. Paradigmático, en “Hacia la infancia” el sintagma “aquellos ojos míos” resulta clave para la expresión del proceso de identificación:

A la puerta hay un niño, madre, ahora
 es el momento, no le dejes nunca
 crecer. ¡Aquel caballo de cartón
 que no galope, aquellos ojos míos
 que sólo miren las estrellas! Pienso
 que nada más tu caridad, tus manos
 candeales de madre me podrían
 salvar. Fácil sería abrir las puertas

de mi infancia y entrar en el jardín.
Las puertas... Y las abro, y veo un niño
con los zapatos rotos en la arena,
aprendiendo a sumar. Cierra sus libros,
dile que hizo mal las cuentas, pero
que no importa, que el oro de los árboles
se ha derramado porque él es un niño.

Como se ve, el hablante adopta una doble actitud hacia el yo de su juventud: viéndolo desde fuera lo considera un niño; sin embargo, también entra en su perspectiva infantil (apelación a la madre salvadora) que contrasta con la percepción adulta del mundo: "Todo lo cual convierte al hablante en un adulto que pena por volver al yo y a la perspectiva de su juventud, en lucha contra la lógica y la realidad, para negar el curso tomado por el tiempo y recuperar la ilusión perdida" (Debicki, 1987:235). No solamente es reactualizado el pasado en el presente, sino que, además, el sujeto adulto (hablante) "entra" en el jardín de la infancia y encuentra al niño adoptando una doble actitud: su identificación con él, que promueve la superposición, pero, a la vez, permaneciendo externamente, que provoca la reflexión sobre el paso del tiempo y la expresión de la nostalgia por la inocencia perdida. En la misma pauta, en "Ciudad" el sujeto poético habla de sí mismo al hablar a la figura infantil que vivió allí y sigue viviendo en el recuerdo, a la vez que imagina desde el pasado un futuro -el del encuentro amoroso- que, por el contexto poemático, lo sabemos ya presente. "La casa", que introduce directamente el tema de la muerte del niño, constituye una nueva variante del artificio desde el punto de vista técnico. De forma no del todo nítida, su plasmación se acerca a la "yuxtaposición temporal": más que la fusión de dos instantes del tiempo, se observa una súbita transformación de la realidad (fin de la infancia, crecimiento, nuevas experiencias, madurez) que necesitaría de un período de tiempo mucho mayor (cf. Bousoño, 1985:I,4). También se da la superposición por la que el sujeto, que ve al niño metafóricamente muerto, lo trae a su presente para velarlo.

Especial interés, por ser un ejemplo completo de tiempo futuro sobre el presente es "Fotografía de niño" donde éste, resistiéndose a morir del todo, mira desde su retrato (el ayer) al futuro que es ya presente para el adulto. El poema combina las dos superposiciones temporales básicas: primero el hablante se retrotrae al tiempo del niño; luego éste reclama su lugar en el hombre. "Cita en el mar", que vuelve a manifestar una matizado tratamiento de la superposición

de tiempos (el pasado en el presente y, desde allí, hacia el futuro), añade la nota novedosa de que el sujeto, al desdoblarse en el niño, acaba viéndolo como a su hijo, con lo que el efecto de alteridad queda más reforzado.

El planteo general no cambia esencialmente en EC donde, sin embargo, pierde importancia cuantitativa. La explicación apunta a que la fijación en el niño ha sido sumida dentro de un conjunto de preocupaciones más amplio. No obstante, el poema "Canción" que abre la sección sobre la infancia se halla en la tesitura de CMN y representa el reencuentro del hombre con el niño: "Esta canción es para ti, / niño perdido y hallado en la arena". El esquema ficcional explica la paradoja de la última estrofa: "Y ahora viene la bajamar, / vuelven las cosas que nunca regresan. / Como un sueño inesperado, / todo es infancia en la aurora completa". De la experiencia no consumada del pasado dimana esta tendencia a su presentación regresada. El mismo fondo psicológico y emocional de "Visión en Almería" y "Fotografía de niño" sostiene las articulaciones temporales de "Amanecer" y "A imagen de la vida". En éste, con nueva alusión al recuerdo vivo -"aquel mediodía que revive / aún hoy"-, pasado y futuro se acaban fundiendo en un tiempo, más que presente, de intemporal dolor, con lo que a la superposición temporal se le añade otra de tipo situacional (cf. Bousño, 1985:I,416). En aquél, directamente ligado con "Canción", la técnica de la superposición permite atraer hasta el presente un pretérito "imperfectivo" con el matiz de imaginar al niño en un momento futuro que encarece una vez más la idea de la persistencia del recuerdo; los versos "De aquellos merodeos de la infancia, ¿qué queda? / Nada está consumado" constituyen la clave interpretativa de la primera parte donde verdaderamente se plasma la superposición en términos ya conocidos:

He visto un niño con tambor a la orilla del agua.
 [...]

 En esta tierna alfarería, viva y frágil,
 en este cuerpo que es proyecto y duda,
 jamás afirmación, ¿me reconocería,
 ahora que ya mis pasos y mi vida resuenan en lo oscuro?

El procedimiento de la superposición casi desaparece a partir de PUO, quizá porque Sahagún va sintiendo el pasado como definitivamente alejado y sin posibilidad de reviviscencia, a la vez que acentúa otros caminos de reconocimiento en la memoria. Ésta se retrae y ya, más que recrear, busca penosamente. Con todo hallamos algún ejemplo sintomático del mecanismo y, especialmente

interesante, una reflexión sobre el mismo en "El visitante". Volcado el libro en buena parte al rescate de la intimidad perdida, algún poema hace por momentos presente el pasado amoroso. Como "Cruzas de nuevo" donde surge, actualizándose en el escenario de la memoria, la imagen de la amada, como entrevista en sueños:

¿De dónde ha surgido este cuerpo,
 esta luz inquietante: labios
 ofrecidos entre la lluvia,
 cansada blancura del cuello,
 nudillos que, suaves, golpean
 la puerta otra vez? Te conozco,
 aventura en lo gris, imagen
 de lo posible. Sigues siendo
 como entonces. Tiembles de frío
 y amor bajo tu impermeable
 y, aunque la niebla es hoy más densa,
 cruzas de nuevo por mi sueño,
 a dos pasos de la mirada,
 entre cemento y soledad.

Pero, en general, la posibilidad de que lo evocado se haga presente en el momento de la evocación es cada vez menor pues "No hay retorno" y, si lo hay, la imagen recuperada aparece como difuminada o ambigua, sin el contenido de antaño ("Invierno y barro"). Como señala Navarro, "transitado por un camino erizado de trabas gnoseológicas, lo que antes sobrevenía en forma no inducida cada vez costará más en repetirse, de tal manera que la pasividad en la reviviscencia se hará gradualmente esfuerzo activo" (1989:207). Por ejemplo, en "Para encontrarte" el hallazgo se produce tras una fatigosa búsqueda:

Así, para encontrarte,
 la memoria cansada reconstruye
 un paisaje, no un cuerpo y su aventura.
 [...]
 Al fin, apareciendo duramente,
 una mirada tuya venida de otro tiempo
 desgarrar ya las sombras más cercanas.

Sahagún, superando la simple rememoración evocativa, consigue tender puentes entre tiempos diferentes y estimular así una incitante vivencia poética de la realidad. Por otro lado, con ello manifiesta una gran coherencia entre sus preocupaciones temáticas y las técnicas expresivas que las encauzan, las cuales reflejan la intensidad y el dramatismo de las emociones que, a su vez, las originan.

8.4. LA IMAGINACIÓN MATERIAL

En paralelo a la metaforización de la realidad voy a situar la configuración simbólica de la poesía de Sahagún cifrada en una gama de imágenes fundamentales, con polivalencia significativa y con fuerte raigambre antropológica, que no surgen aisladas sino muy engarzadas entre sí en un conjunto cohesivo y que propician la representación de los recovecos de la vida íntima con los elementos de la vida objetiva. Por ello resulta oportuno su análisis desde el punto de vista de la "imaginación material" que, en convergencia con la línea interpretativa abierta, permite una operatividad descriptiva abarcadora: más que figuras, metáforas o símbolos concretos, se trata de observar una estructura imaginaria global basada en los pilares de la ensoñación material: el agua, el fuego, la tierra y el aire.

8.4.1. LA SINFONÍA DEL AGUA

*Tout ce que le coeur désire peut toujours se réduire
à la figure de l'eau.*

Paul Claudel

*Qué diré yo del agua
que no haya dicho el agua.*

Raymon

La imaginación más poderosa y constante en la poesía de Sahagún se estructura en torno a la materia fundamental del agua. Su primer libro, PA, constituye, por así decirlo, una auténtica sinfonía fluvial, es un 'libro del agua'. Las múltiples "irradiaciones simbólicas del agua" (Prieto de Paula, 1987:174-5) pocas veces alcanzan plasmaciones tan ricas y polivalentes como en esta ocasión: siendo el elemento fecundante y purificador, del bautismo y de la redención, de la fuerza emergente e impetuosa de la juventud, lo es también de otros significados incluso antitéticos.

Rodríguez Puértolas, para quien “los niños y los ríos son los grandes temas de la poesía de Carlos Sahagún”, refiriéndose en concreto a PA desde el punto de vista de la sucesión literaria, señalaba que sus tonos “parecen provenir de los viejos ríos-vida manriqueños, del Río-Carlos de Dámaso Alonso, de Antonio Machado de nuevo [...]” (1984:306). Ya Salinas había rastreado en la historia literaria española las distintas implicaciones morales de la metáfora río = vida y mar = muerte en los ‘tres tiempos’ de Manrique, de Fernández Andrada y de Quevedo, respectivamente (cf. Salinas, 1983:121-132). Gregorio Salvador, a propósito de la imagen de “La tierra” (*Ángel fieramente humano*) de Blas de Otero, cree que, como hoy sería difícil sentir la identidad entre el mar y la muerte, “lo que consigue Blas de Otero con ese río que no llega al mar es comunicarnos el dramatismo de la vida truncada” (cf. 1967:437-439). En esta dinámica Sanz Echevarría señala el que sería el siguiente tiempo (quinto) de la metáfora en Sahagún, para quien “el mar no es un símbolo de la muerte, del reposo final sino de la llegada a la madurez” (1976:39). Pero, por la complejidad y saturación significativas que entraña la imaginería del agua, no podemos sólo limitarnos a ceñir su análisis a su tradición literaria, aunque se haya de tener en cuenta ineludiblemente. Pues en parte importante tal imaginación de la materia emerge de los estratos profundos de nuestra psicología humana, de la irracionalidad ancestral en nuestra representación del mundo y de la vida: “todavía vivimos las imágenes del agua, las vivimos de manera sintética en su complejidad primera, pres-tándoles con frecuencia nuestra adhesión irracional. [...] A menudo un detalle ínfimo de la vida de las aguas se me transforma en un símbolo psicológico esencial” (Bachelard, 1978:6, 17).

En contraste con la fácil seducción por los juegos superficiales de las aguas, Sahagún pertenece a esos escritores cuya participación en la naturaleza de la imaginación material del agua es *sustancial*, comportando “un tipo de intimidad [...] un tipo particular de imaginación [...] de destino”. En pocos casos como el suyo podremos observar con tal redondez la *poética del agua* que, “a pesar de la variedad de sus espectáculos, tiene asegurada su unidad” (cf. Bachelard, 1978:14, 30). Dotado imaginariamente de los atributos elementales y a la vez proyección de las profundidades más abisales del alma humana, de todos los símbolos de la imaginación material es quizá el más proteico e inagotable. En principio distinguimos, en esquema básico, dos tipos de aguas, las del bien y las del mal, las de la vida y las de la muerte o, como prefiere Bachelard, las de la alegría y las de la pena (cf. 1978:77). A partir de la *animización* humana de este elemento esencial, Sahagún desarrolla una personal, rica y funcional imaginería.

El agua original. Ya la cita franciscana que presenta PA -“Alabado seas, Señor, por la hermana agua, / tan útil, tan humilde, tan preciosa, tan casta”- alude a una humanización cordial del agua, con su elementalidad vital y con sus connotaciones simbólicas de fraternidad, belleza y pureza; esto es, en su manifestación de agua clara, primaveral, de la inocencia y de la vida originales. En tal sentido el mismo título del libro nombra y celebra la vida que se estrena o se intuye. Con la visión primera del agua como elemento original por excelencia hay que relacionar “En el principio, el agua” donde ésta es celebrada como elemento absoluto de la creación, como símbolo del génesis universal. El agua fraternal y seminal como fundamento de la Vida, de la Belleza, de la Utopía:

el agua contraía matrimonio con el agua,
y los hijos del agua eran pájaros, flores, peces, árboles,
eran caminos, piedras, montañas, humo, estrellas.

En “Aula de química” se restringe el ámbito de esa configuración mítica pero sigue representando el misterio maravilloso de “la vida como módulo absoluto de creación” (Manrique, 1974:162). Si en el anterior el poeta refleja una intuición lírica del transfondo mítico, en éste juega con los sentidos paradójicos de la *química* del agua entre la estrecha racionalización científica -“la fórmula del agua”- y la fuerza incontenible del amor y de la vida sin ataduras: “decid conmigo: vida, tocad / el agua, abrid los brazos / como para abrazar una cintura blanca, / romped los libros muertos”. Es la configuración básica del agua genésica, de la que una gota basta para crear un mundo y para disolver la noche, para soñar (cf. Bachelard, 1978:20-21).

Al linaje de las aguas dinamizadas vitalmente pertenecen las que forman corrientes, ríos que incardinan el tiempo individual o colectivo, de la memoria personal o de la historia en tanto gran río común. Y como Sahagún recorre su curso completo comienza por evocarlo desde su comienzo, desde “Manantial”. Las imágenes sahadunianas matizan personalmente el motivo manriqueño-machadiano y lo enriquecen: el río, en primer término, ya no es la vida humana en abstracto, sino la de su propia vida individual que, finalmente, acaba desembocando en el “agua emocionada”, en la corriente solidaria resumida en los versos que cierran el poema: “y abría los brazos como / para abarcar a todos en mi pecho de río”. El río de la vida individual acaba vertiéndose en el río de la corriente humana, universal. No obstante, sigue desarrollando la imagen que identifica al río con la propia vida particular en otros poemas que van modulan-

do la mencionada 'sinfonía fluvial' ("Río", "Otra vez río", "Llegada al mar"...). "Fotografía de niño" (EC) volverá a tenerla como apoyatura, bien que refiriéndose ya al sentido amplio de la existencia en que se hallan el niño y el hombre: "La vida es como un río grande".

Río humano, río de la historia. A la vez que personaliza la imagen tradicional del río, Sahagún desarrolla sugerentemente otras valorizaciones del agua. En "Río" incardina no sólo una fase de la vida del poeta (la adolescencia saludada por la cita de Hölderlin e implícitada en "Yo era un río naciente"), sino también el período histórico en que se desarrolló -"Le llamaron posguerra a este trozo de río"- . El motivo se desarrolla esperanzadamente en el siguiente poema, "Agua subterránea", donde la misma, "extraña profecía", representa a las fuerzas pujantes y positivas de la historia. Frente a este sueño de futuro el tiempo de la opresión es "agua pasada" o "muerta".

La utilización de la imagen del río para referirse a corrientes profundas de la historia, a la solidaridad y al tiempo humano, reaparece, por ejemplo, en "Para quién se crearon los caminos? Sucede". A otro nivel, en PUO la complejidad metafórica del mundo del agua, por la gradación y ambivalencia de matices que comporta, se hace más hermética cuando contribuye a 'corporeizar' la memoria y, en tal sentido, a 'revelar' el íntimo combate contra el olvido histórico; "No te niegues":

Bajo mis pies oscilaría lenta
una vaga corriente compasiva
y pasado y futuro serían un mismo puente
durando en su proyecto de agua y piedra:
inerte el tiempo, ciegos los sentidos.

El misterio, la versatilidad del agua, que pasa y permanece, encarna el misterio del tiempo y la ambigüedad de la memoria. La imagen contagia, revela y nombra lo inefable de estas abstracciones.

El agua lustral. Por otro lado, para la imaginación material "el agua se ofrece como un símbolo natural de la pureza" (Bachelard, 1978:203). En "Manantial" y "Aula de química", acompañando al canto de inocencia, es incluso enfatizada explícitamente para expresar el tiempo de la Utopía, de una redención definitiva: "Profesor, hasta el tiempo del agua químicamente pura / te espe-

ro". En "Otra vez río" se añade otra manifestación acuática, la lluvia, que simboliza la alegría, la esperanza y la purificación originales. Con ello, como Claudio Rodríguez, Sahagún hace uso del *símbolo disémico* mediante el que se simultanean un significado lógico, concreto, y un significado irracional, universal y trascendental (cf. Bousoño, 1985:I,282-284). Éste signo de purificación aparece vinculado, quizá no por casualidad, con un transfondo teológico en "Lluvia en la noche":

Nadie se vuelva atrás: estamos
 ante la noche, al raso, puros,
 lavados por el agua que vino de tan lejos
 [...]
 Tengo fe en el camino y en las catedrales de Dios,
 y alzo los ojos para hablarle,
 y la lluvia, entonces, me da en los ojos, y
 Dios no está aquí, pero está. Y avanzo.

El agua lustral tiene un valor moral, no sólo se convierte en la sustancia misma de la pureza, "irradia la pureza" (Durand, 1981:162). Este simbolismo persiste en la ceremonia del bautismo que encubre la renovación amorosa quintesenciada en "Con el agua azul / te bautizaba" ("Un niño miraba el mar") donde el adjetivo redonda en el sentido purificador. Aun mediante planteamiento negativo -la falta del agua redentora- resurge en los significativos "Poema del Gólgota" y "La sed". La breve alusión de éste se ilumina a la luz del análisis propuesto: "Dolía ya ponerse de rodillas / para pedir la lluvia, hablar con Dios". En aquél, tras haber asociado expresamente "la redención" a los "surtidores de agua, surtidores / altos de fe", el deseo de salvación se proyecta en una imagen de *conversión*, de *valorización* invertida: la sangre transustanciada en agua redentora del hombre y fecundadora de la tierra: "[...] Deja / correr tu sangre iluminando valles / profundos, desbordarse como un río, / para acabar filtrándose en la tierra". Partiendo del mito de la redención cristiana, hay una superposición conceptual de la sangre salvadora y del agua de la vida. Es más, si como sostiene Bachelard todo elemento líquido puede ser reducido a la figura del agua y ésta valorizada diversamente, no sorprenderá que ambas se fundan y confundan -desde la cita evangélica del poema- en sus efectos simbólicos (cf. Bachelard, 1978:204). Finalmente, todo ello se asocia al símbolo de la higuera para expresar la conciencia de culpa y el deseo de regeneración: "Y a esa higuera maldita

que llevamos / todos dentro, sin vida casi, dale / dale tu agua pura, y que crezca, y que le salgan / hojas verdes [...]”.

El agua enamorada. Dado el carácter simbólico del agua tan profundamente femenino para la psicología material (cf. Bachelard, 1978:192), es natural que también en la poesía de Sahagún el amor y la mujer aparezcan frecuentemente vehiculados a través de las imágenes del agua. La metaforización referida al vitalismo, con implicaciones eróticas, de la primera intuición del *otro* femenino en “Aula de química” se cifra en una imagen saturada del elemento: “[...] veíamos / los inundados ojos azules de las mozas / saltando distraídos por en medio del agua”. En cierto sentido es la metáfora de otra metáfora: de los ojos como ‘peces’ (elemento de suyo valorizado sexualmente por la imaginación poética). Muy sutilmente esta valorización es reflejada en el utópico paraíso evocado al final del poema: “De nuevo allí verás, veremos juntos / un porvenir abierto de muchachas / con los pechos de agua, y de luz, y de gozo...”. En la bella metáfora “los pechos de agua” hay una dimensión inmediata y otra que sugiere, no sólo la fresca y hermosa sensualidad juvenil, sino, tal vez, dentro del sistema de valorizaciones apuntadas por Bachelard (cf. 1978:192), su identificación con ‘pechos de vida’, es decir, pechos maternos.

De una u otra manera el agua está presente a menudo en contextos amorosos en que se halla cerca del *elemento deseado* cuando no lo es ella misma (“Claridad del día”, “Aquí empieza la historia”, “Y es de día”, “Sol en la plaza”, “Cruzas de nuevo”, etc.). Más concretamente, en “Atardecer en el río” la equiparación de la pasión por el agua con la pasión amorosa recuerda que se trata, en terminología bachelardiana, de un “agua femenina” -“Hundes tus manos en el agua / y entre tus manos van las mías”- con una significación sexual potenciada además por la semántica del *hundimiento*. Se manifiesta con más evidencia aún la utilización simbólica del elemento acuático con función sexual cuando aparece en su fluidez, dinámicamente, en forma de río, evocando, en tal caso, la desnudez femenina. Pocos casos tan paradigmáticos del tema como “Cuerpo desnudo”. Como Blas de Otero o Alexandre, Sahagún recurre a la imagen primigenia mediante la que el deseo del sujeto se proyecta activamente -“te miro / toda de agua navegable”-. Explícita es la comparación de “Ciudad” donde resulta palmaria la simbiosis entre desnudez femenina y movimiento del río: “Detrás de las montañas, / como si fuera una mujer desnuda, / el río pasa”. Asimismo, en otra figuración metonímica propia de este universo erótico-simbólico, “no es la forma de la cabellera lo que lleva a pensar en el agua que corre, sino su movimiento”

(Bachelard, 1978:133). El verso “Desde la lejanía, tu cabellera es un río tibio” (“Anticipa llanuras”) contiene, en su parquedad, una rica sobredimensión significativa: si, junto a lo ya dicho, la cabellera es un elemento unido a la mujer que se desnuda (cf. Durand, 1981:221), el calificar al río de “tibio” lleva a pensar en la idea de la *humedad caliente* con connotaciones de tipo sexual. En fin, no siempre la *sexualización* del agua resulta tan elaborada (“Atardecer en el río”, “Río duradero”, “Puentes del Elba”), pero tampoco es raro que, como en “Por un momento pienso en ti”, río, desnudez, naturaleza inocente y hundimiento reaparezcan como elementos que se interfieren turbadoramente.

[...] Igual que un río
 he esperado quedar ante tu puerta,
 para que de mañana, al levantarte
 desnuda y pura, en mi verdad te hundieras

El espejo del agua. Desde las fuentes más primitivas (primigenias) de la psicología humana el agua ha sido mitificada como espejo de la conciencia sobre uno mismo, en el aspecto físico y en el espiritual, esto es, como trasunto de la propia identidad, con “utilidad psicológica” para el individuo (cf. Bachelard, 1978:39). Tal dimensión, trascendida, se halla implícita en bastantes versos de Sahagún. En “Atardecer en el río” el agua es incluso el espejo de los amantes y de su pasión. No por casualidad en tal contexto las referencias al sentido de la vista: jugando con el recuerdo machadiano son los ‘ojos’ del agua los que ‘miran’ a los amantes y los que, por tanto, les dan entidad: “me quieres dejar que te diga: / <<Dichosos los ojos del agua / porque te ven>>”. Incluso en “Río duradero” el color del agua contagia, metafóricamente, al de los ojos de la amada.

La insistente búsqueda en el reflejo de la aguas indica una especie de narcisismo, de carácter personal o de carácter más universal -que normalmente se coimplican. Una muestra del primero lo hallamos en “Otra vez río” donde el problema de la propia identidad se hace patente. Pero además, el sujeto poético no se limita a presentarse como elemento reflejado sino también como elemento reflejante, en un juego de espejos. En el fondo de ello se observa un narcisismo pancalista, una conciencia de la belleza que irradia al mundo exterior (Bachelard, 1978:46). La alegría y afirmación de los enamorados se extiende al mundo circundante que los ‘ve’ con sus ojos de agua, del lago o del río (“Mañana feliz”, “Claridad del día”). Sobre la figuración del lago como un ojo del mundo, “Palabras junto a un lago” constituye una versión fundamental del que Bachelard

denomina *narcisismo cósmico*: el lago “es un gran ojo tranquilo” gracias al que el mundo es representado, creado y contemplado (cf. Bachelard, 1978:50-51, 78):

Porque si esto es un lago y está arriba
 oscuro y recordamos que hemos sido pequeños
 de corazón, ahora veremos nuestros sueños
 altos sobre la noche como una higuera viva.

Los sentimientos, deseos, recuerdos, sueños del sujeto son así proyectados en y a través de elementos del mundo natural: el lago, las estrellas, el fuego, la noche... Todos ellos se funden en la imagen de ese gran espejo, no para reflejarse superficialmente sino en su fondo: compleja metafóricación como medio de expresión de lo profundo del sujeto, de su añoranza de la inocencia infantil y de su deseo de renovación en una inocencia universal: “todo lo que hace ver, ve, el ojo verdadero de la tierra es el agua, el agua sueña [...] El sueño le da al agua el sentido de la patria más lejana, de una patria celeste” (Bachelard, 1978:79).

En forma de agua, en forma de corriente configura también Sahagún otros aspectos que tienen como denominador común la compleja conciencia de la identidad. En “Entre la niebla mineral”, junto al agua salada -agua esterilizante- que riega al “álamo solo” -el poeta- y se desliza a “contracorriente”, su espejo es el de “un duro azogue” donde la contemplación -el reconocimiento- se tiñe de angustia. La persistencia de la imagen del agua como elemento reflejante con implicaciones psicológicas y metafísicas es manifiesta en LP. En “Álamo” las aguas paradas simbolizan el espejo de la poesía. El poema, ganando enormemente en sutileza, reelabora aquella imagen de los ojos que se reflejaban en el agua y eran los ojos del agua misma. Aquí, el sujeto, “hendiendo con los ojos el agua”, lo que busca es su propia identidad. Difícil empresa cuando cada vez se siente más ajeno a la vida, la cual vuelve a encarnarse en la imagen del río que pasa. En otro giro el río heraclítico representa, no el paso del tiempo ni una sucesión de identidades (“Jamás al alba”), sino el sentimiento de alienación:

Apoyas tu indolencia en el pretil del puente,
 ligeramente hediendo con los ojos el agua.
 Nada te pertenece, salvo las dos orillas.
 Ajeno pasa el río disuelto en tu mirada.

Luego, la progresiva opacidad de la memoria se materializa en las imágenes del agua parada, la vida en una corriente de la que el sujeto se siente cada vez más al margen. En tal pauta, con matices diversos, se hallan “La luz y el canto”, “Nada posees” u “Orilla”, que nos acercarán al destino de la ensoñación principal de las imágenes del agua, la de la muerte.

Metamorfosis del agua. La ambivalencia simbólica del agua, como símbolo complejo que es, permite que sus significados se alternen e incluso se simultaneen. Un paso clave es la transformación del elemento. Paradigmático al respecto resulta “En el principio, el agua” que siendo un canto al agua de la vida, a la lustración e inocencia universales -“cuando el diluvio universal”-, sin perder el enfoque mítico, pero con giro copernicano, a la vez representa la vida que se transforma en sangre, en dolor y muerte: “cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando, / el agua se hizo amiga de la sangre, / y en cascadas de sangre cayó, como una herida”. El que tales versos sean leídos en relación con la historia de España en torno a 1936 no ha de suponer una limitación exegética, pues la “simpatía” del agua por la sangre, su metamorfosis, responden a esa valorización esencial y negativa registrada por Bachelard: “Cuando un líquido se valoriza, se emparenta con un líquido orgánico. Hay por lo tanto una poética de la sangre. Es una poética del drama y del dolor, ya que la sangre nunca es feliz” (1978:103). De nuevo, transfondo histórico, incluso resonancia literaria (recuérdese “Crecida” de Blas de Otero), se vuelven a diluir en la “poética de la sangre” en “El preso”:

Porque la sangre puede más y corre
aquí fuera, y los ríos en crecida
arrasan campos y ciudades. Todo
ha muerto, todo lo que un día pudo
dar la felicidad al hombre ha muerto.

Pero, aunque la presencia de la sangre indique infelicidad o drama, también cabe una poética de la *sangre viva* (Bachelard, 1978:97). La plasmación más bella de Sahagún es la de “Poema del Gólgota” donde los ríos de sangre invocados son, si no *valerosos*, sí redentores: “[...] Deja / correr tu sangre iluminando valles / profundos, desbordarse como un río, / para acabar filtrándose en la tierra”. Obsérvese la complejidad y sutileza simbólicas: el agua, la vida, se convierte en muerte, en sangre; a su vez ésta es susceptible de simbolizar una nueva

vida, su redención. En fin, esa alquimia del agua refleja, en palabras de Bachelard que parecieran escritas a propósito de los poemas de Sahagún, “el tinte de la pena universal, el tinte de las lágrimas [...] el agua-madre de la pena humana, la sustancia de la melancolía” (1978:103).

Aguas malignas o tristes. En el análisis de las *aguas oscuras* hay que prestar atención a los versos de “Agua subterránea” donde connotación y denotación potencian mutuamente la imagen de un agua profunda, subterránea, vital sin embargo, opuesta a otra maligna y muerta, que representan dos corrientes históricas de signos contrarios. Muchas veces los significados son contradictorios e incluso coexistentes. Normalmente la lluvia aparece asociada a la idea de la purificación, pero también, en el mismo o en diferentes textos, ésta puede evocar sensaciones de tristeza. Si además se mezcla con el motivo de la oscuridad y de la noche el elemento manifiesta un carácter *melancolizante* (cf. Bachelard, 1978:141, 156, 158) que, con diversos matices, impregna poemas como “Nacimiento de Venus” o “Lluvia en la noche”. De manera diferente, en “Septiembre 1975” la imagen de “la lluvia [que] cae sin tregua y sin destino” es vinculable, en relación con la caída y la sombra, con sentimientos de rabia, de opacidad existencial e histórica.

Junto a las anteriores hay que emplazar las formas del agua violenta que traducen en cierta manera una correspondencia entre la imagen del elemento enfurecido y una conciencia desdichada (cf. Bachelard, 1978:259). Así se puede percibir en poemas como “Hacia Volubilis” o “Invierno y barro” con una proyección que reaparece, más desarrollada, en LP (“Noche”, “El regreso”, “En lo oscuro”) donde la fusión de las imágenes del agua violenta y de la oscuridad reflejan sensaciones de fracaso, desasosiego y angustia, “En lo oscuro”:

Te busqué erróneamente bajo los soportales.
Fuera, una lluvia atávica destrenzaba el espacio
y era la vasta noche un puro sucederse
de agua alevosa y tiempo sonando en el asfalto.

En esta pauta se hallaba “Final”, donde las imágenes del mar y de sus aguas turbulentas simbolizan un balance de la memoria histórica y de la memoria del sujeto, “frágil espuma airada” que se ofrece como imagen de resistencia contra el fracaso y el olvido, una resistencia, en cierta manera, contra los hombres, contra la historia (cf. Bachelard, 1978:273):

Alrededor ejercen sombra y lluvia
 su desolado oficio.
 Pasa un otoño de olas insurrectas
 por la memoria inmóvil.

Ríos que dan a la mar. Las imágenes del río como símbolo de la vida humana en sus vertientes individual, amorosa y colectiva pertenecen a la plasmación de las *aguas vivas*. Pero, a la vez, representan la conciencia del fluir temporal, de esa vida en su curso hacia la muerte, porque “el destino de las imágenes del agua acompaña con toda exactitud el destino de la ensoñación principal, es decir, la ensoñación de la muerte” (Bachelard, 1978:76). De entrada, todos los ríos de la poesía de Sahagún reflejan la filosofía *concreta, total* de la movilidad heraclitea: en “Río” se halla implícita esa imagen del agua como “el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el cielo y la tierra” (Bachelard, 1978:15).

Yo era un río,
 yo soy un río y llevo marcado a fuego
 el tiempo del dolor bombardeado. Mi edad de hombre,
 sabedlo bien, un día se perderá en la tierra

El “tiempo del dolor bombardeado” remite a un episodio bien concreto de la historia española. Pero dentro de aquella filosofía total no deja de ser una peripecia más del devenir del sujeto. Devenir que, como indica el último verso, se pierde, como el agua, en el seno universal de donde -“río naciente”- brotó. Hay pues una visión circular de la vida que no sólo afecta a la conciencia de la propia individualidad sino también a la sucesiva regeneración humana. El río es también, dentro de este discurso que implica por igual al sujeto individual y al sujeto colectivo, una imagen cabal de la insignificancia del destino humano (“Puentes del Elba”) y del paso del tiempo (“Jamás al alba”).

El agua, símbolo complejo, es, en fin, “una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales fundamentales” (Bachelard, 1978:90-91), porque quizá nada haya tan angustioso como el abandono a un “río sin fin” (“Lugares”) o la fatigosa lucha por la vida aludida en “Tu mundo es este” donde el elemento vuelve a ser la imagen ambigua de la dialéctica entre vida y muerte: “Porque tu mundo es éste: / por él avanzas como quien sostiene, / a vida o muerte, un cuerpo sobre el agua”. Y porque el enfrenta-

miento con la muerte conlleva en sí mismo el reto de la vida, y viceversa, ya que la primera pone en entredicho el sentido de ésta. En “La sed”, “Cita en el mar” o “Llegada al mar” aquéllos designios son presentados simultáneamente por la intuición poética de Sahagún. En pocos textos como en el último se incardina de manera tan sencilla y densa, junto con otras ramificaciones -el motivo del viaje, la condición humana, la madurez de la conciencia, incluso una evocación del mito de Ofelia-, el significado ambivalente del agua, sustancia de vida (la lluvia) y también sustancia de muerte (el mar). Como en constante confusión especular “el deseo del hombre [...] es que las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida, que la muerte y su frío abrazo sean el regazo materno” (Bachelard, 1978:114), no resultará extraño que el sujeto poético aluda a tal ensoñación no sólo en términos de muerte sino también de refugio casi maternal: “Pero si nada encuentras, si nadie viene, entonces / piensa que el mar, como una cuna de agua, te espera”. Una rica tradición ha identificado simbólicamente con la acunación y el sueño -Unamuno como ejemplo sobresaliente- este carácter maternal del agua que “acuna como una madre” (cf. Bachelard, 1978:199 y 176). Unidas a resonancias del retorno al origen tampoco han de ser casuales en todo este contexto las referencias al sueño:

Llegas a tiempo. El mar, como un gran campo, espera
que caiga tu semilla, tu corazón. A tiempo
llegas, a tiempo dices con los ojos cerrados:
<<El mar, el mar...>> Inclinas hacia el sueño tus ojos.

Las aguas del mar, que impresiona más por su profundidad que por su infinitud, estimula el sueño “acunado por las letanías del recuerdo” y se convierte en símbolo del “sueño total”. En fin, asimismo, “cuando se quiera entregar a los vivos a la muerte total, a la muerte sin recursos, se les abandonará a las aguas” (cf. Bachelard, 1978:18, 104, 16). El planteo lírico sahaduniano, con sus detalles -la noche y el símbolo lunar, el calificativo de los pescadores o la mención de las barcas- llega a remozar sutilmente el vetusto mito de Caronte:

No hay barcas ya, ni luna, ni pescadores vivos
con las manos huyendo tras los últimos peces.
Muchacho, acércate. Tienes el mar delante
y una tarde cualquiera te hundirás en sus brazos.

La ‘memoria trémula del náufrago’: cosmovisión marina de Sahagún. Dentro del imaginario del agua, el mar constituye el fondo simbólico sobre el que Sahagún, con una práctica poética de múltiples registros, proyecta toda una visión de la realidad. El hablante-personaje de los poemas se retrata a sí mismo en términos que lo caracterizan con un marinero -en mar o en tierra-, muchas veces en situación de náufrago, luchando en o contra el mar: el mar de la existencia. Entonces, los elementos y episodios marinos configuran una aventura interior, “una aventura que se suscita en la noche de un alma” (Bachelard, 1978:93). Si como dice éste “las imágenes de la imaginación temprana gobiernan toda nuestra vida y se sitúan por sí solas en el eje del drama humano” (1978:263), las primeras impresiones del mar grabadas en la retina del niño Carlos van a constituir un soporte imaginario de hondas raíces e implicaciones cosmovisionarias, como pone de manifiesto, por ejemplo, “A imagen de la vida”:

[...] Hecho a su imagen,
mi porvenir y mi principio
son una misma escena inolvidable:
el mar que emerge eternamente
al fondo de una calle,
y un niño y un caballo derribados,
tragados por el oleaje.

Predomina aquí, una vez más, la sensación de profundidad más que de inmensidad, la del “mar insondable” que comienza evocando el poema con el motivo de la derrota: “dura historia / de despojos guerreros y de hambre”. En “Noche cerrada” la imagen fundamental del mar suscita la idea del viaje, un viaje vital, de aventura y de esperanza iniciado en la infancia, pero cuyo colofón dramático es su quiebra: “Un muchacho lloraba / frente al acantilado, bajo la dura enseña / de la noche sin Dios”. El acantilado y la noche, el precipicio y la oscuridad, refuerzan la imagen de un abismo existencial. Con todo, observamos en el poema la imagen optimista del viaje y de la aventura -“Yo siempre tuve un alma de navegante / y una gran esperanza”-, como en “Visión en Almería”, remitiendo a una dinamización positiva del mar (cf. Bachelard, 1978:202) y donde, en réplica dialéctica al planteo de “A imagen de la vida”, es vindicada la salvación del niño: “Sé que, a pesar de las derrotas, él perdura y nos vence, superviviente de todos los naufragios”. En esta dialéctica fundamental de salvación/naufragio se mueve buena parte de las imágenes marinas recreadas o apuntadas en

otros tantos poemas: "El hijo" ('1. Noticia'), "Isla" -con una imaginería de resonancias infantiles y fantásticas (la isla del tesoro, el barco fantasma, etc.), "La palabra" -donde el niño "No recordaba ya sino navíos" y donde de nuevo se mezclan las aguas y la oscuridad-, etc. Porque el mar simboliza la compleja intuición de la pluridimensional realidad humana. En estos y otros poemas se perciben reminiscencias de un "miedo específico" -a la realidad- no obstante indefinido, que se proyecta, más que se origina -invirtiendo la propuesta de Bachelard- en el cruce de la noche y el agua (cf. 1978:158). En fin, la "dura vecindad del mar" o el "mar total" de la desgracia del niño ("Ciudad") representan la hostilidad de la vida misma tras el fin de la infancia.

"Ciudad" nos introduce en el tema del amor respecto al que el referente marino tiene también funciones expresivas relevantes. Porque el ambiente marino o marinero también es marco, real e imaginario, de la experiencia amorosa. El primer enfoque se ofrece con claridad en "La guitarra" o "Tiempo de amar" donde la luna y la oscuridad del puerto se han hecho cómplices de los amantes. Más interesante aún, en "Cuerpo desnudo" el erotismo implícito es sublimado mediante una bella imaginería de substrato acuático y marino:

Voy hacia ti como hacia el mar, despliego
 las velas, ay, las alas, de mi infancia,
 veloz mi corazón cruza la arena,
 se me dobla el dolor, te miro
 toda de agua navegable, toda
 pequeña,
 como una estrella húmeda y parada.

A la amada, vista como una mar profunda, se la cifra como "estrella húmeda", estrella por lo tanto reflejada en las aguas, especie de estrella-isla que, como imagen doble dentro de una psicología de la imaginación, es como una bisagra del sueño gracias a la cual la amada se convertiría en mediadora entre la tierra y el cielo (cf. Bachelard, 1978:79). "Un niño miraba el mar" nuevamente habla de un *mar interior*; en esta ocasión del sujeto que recibe a la amada, la cual, en "Renuncio a morir" es compara con el mar en términos que podrían considerarse como una variante del, bautizado por Bachelard, *complejo de Swburne* (cf. 1978:252), si bien aquí el individuo, en vez de luchar contra las olas y vencerlas, encarna la misma imagen de la mar impetuosa: "Como el mar / que rompe hacia las rocas y las vence / así eras tú, estudiante".

La aventura amorosa, en conjunto y en profundidad, está configurada en numerosas ocasiones a partir de la idea de la navegación. No sólo subyace una motivación erótica sino que también la descripción de la experiencia de la pareja responde muchas veces a la imaginería marina. En "Tiempo de amar", por ejemplo, para sublimar la plenitud amorosa: "y tú y yo navegamos, ya sin tiempo, / en la delicadeza del paisaje"; o en "Aquí no cabe recordar. Se va" donde el comienzo de la aventura amorosa es descrito como la partida de un navío. El trasfondo erótico del símil de la navegación persistirá en la proyección deseo del sujeto; de hecho, el mar, vinculado al cuerpo de la amada, representa el preludio o la consumación sexual ("Arenas", "Junto al mar"). En "Lago" no sólo se halla presente la mencionada vinculación sino que, además, el poeta une dos variantes básicas de la imaginería acuática que le son tan caras: la del lago y la del mar. Como en "Vuela un ave" aparece el ave que establece relaciones entre el cielo y la tierra -aquí el lago-, sugiriendo el engarce de ambos mundos que, implícitamente, se asocia con el vuelo del amor. En este contexto las imágenes del lago y del mar alcanzan todo su sentido: lo ya conocido y finito (lago) se convierte, por mor de la experiencia erótica que pone en contacto al hombre con lo absoluto, en una vivencia siempre renovada e inefable, infinita como el mar: "Crecen las aguas quietas / y el pequeño infinito se convierte / en mar surcada, en imprevisto viaje".

En coherencia con la cosmovisión e imaginería poéticas de Sahagún se halla la idea del *naufragio*. Son multitud los poemas en que explícita o implícitamente se halla presente, no siempre con un designio negativo. En relación con el tema amoroso suele manifestar, incluso, una vertiente muy positiva. Se detecta, por supuesto, su componente primario de derrota y pesimismo, pero en poemas como "Por un momento pienso en ti", "Preludio" a "La guitarra" o "Un largo adiós", es referido precisamente para negarlo, para indicar su superación.

En contraste, el poeta bracea por no naufragar en un océano interior, de su alma o de su memoria: en "Para encontrarte" el propósito del hablante - "Náufrago de lo oscuro y lo sonoro, / voy ordenando a ciegas la intimidad perdida"- implica a la amada en el esfuerzo del rescate. Intimidad perdida que irá reconstruyendo con "cuanto queda / en la memoria trémula de un naufrago" ("No hay retorno"). En éste, como en "Tu soledad era una hazaña oscura", resurgen, no por casualidad, las imágenes del naufragio, el agua y la noche, la navegación y el sueño, porque el fondo marino, como figura del agua, "da belleza a las sombras, vuelve a la vida los recuerdos. Así nace una especie de narcisismo delegado y recurrente que da la belleza a todos los que hemos amado. El hom-

bre se mira en su pasado y toda imagen es para él un recuerdo" (Bachelard, 1978:106).

Muy interesantes son las interferencias entre las imágenes del agua y las formas de la memoria. En este sentido, al hilo de la afirmación de Bachelard de que "el pasado de nuestra alma es un agua profunda" (1978:86), determinados versos de "Llegada al mar" -"Muchacho, los recuerdos échalos en un pozo. / El mar está delante. ¿Lo ves llegar? Ya viene, / ya se sienten sus brazos, ya no hay remedio. Cierra, / cierra el portal en sombra de la memoria. Olvida"- avalan la hipótesis sobre la imagen del agua como una materialización de la memoria. Complejo planteo que ya había sido intuido por la profesora Rubio: "el agua, la mediadora entre la vida y la muerte, corporeidad de la memoria" (1980). La memoria, archivo de la conciencia del tiempo, que se contagia de la versatilidad proteica de las aguas, aparece como oscilando entre ellas o arrastrada por la corriente de un río. Y está, como veíamos, el río de los olvidos, queridos o no, ("Agua subterránea", "Claridad del día", "Canción", "Entre la niebla mineral", "Ciudad").

Por otro lado, en el referente marino también se apoya una visión de la historia -la reciente española, sobre todo- que, esquemáticamente, va del optimismo de la navegación a la frustración del naufragio. Sahagún connota la figura del barco con el sueño, la aventura de la vida y el viaje de libertad. En "Desembarco" los navíos son ese signo de liberación que pudo haber sido y nunca llegó: "Se poblaban las playas de miradas, / los sueños, de navíos". En la imaginería de los ríos y del mar en relación con el designio histórico, nuevamente subyace la intuición heraclítica que veía la muerte en el agua misma, pues "la imaginación material quiere [...] necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje". Por consiguiente, el lenguaje del agua totaliza la significación de la vida y de la muerte, como en "¿Para quién se crearon los caminos? Sucede" donde, además, podría vislumbrarse otra modalidad del *complejo de Swiburne*: el enfrentamiento orgulloso contra "la mar bravía" es una experiencia del agua violenta, "es un esquema del coraje" (cf. Bachelard, 1978:118, 252):

Porque también nosotros hemos caído, hemos dudado,
y quisiéramos vernos serena luz, navíos
hacia la claridad de la mañana,
ríos que acabarán en otros ríos y nunca,
aunque al fin lleguen a la mar bravía,
tienen miedo del mar.

Si el mar es también imagen universal de la libertad (“Guevara: Octubre 1967”), la fragilidad aparece implícita o explícitamente como un barco a la deriva (“Navega aún”) o como “un navío a lo lejos” (“El nombre de los héroes”). La denuncia histórica elevada a rango filosófico y existencial en “Así fue” se configura a través del viaje marino y de las naves que, en principio, representan la hermosa aventura de la vida negada de antemano: “Para surcar los invisibles mares / nos disteis, no las naves verdaderas, / sino la irrealidad de estos días ciegos”. Al naufragio histórico el poeta opone el rescate por el amor en “Vi las naves”, nuevo sueño de la utopía: “yo vi avanzar de nuevo suavemente / las naves sumergidas, la memoria / de un reino libre que existió sin duda / durando como el mar hacia nosotros”. Cuando el tiempo y el pesimismo se impongan en LP el hablante expresará el fracaso de aquel pasado y de la memoria recurriendo nuevamente a la imagen nuclear: “naves desarboladas, / a orillas del recuerdo han sucumbido” (“Alba de nuevo”). Como en “El nombre de los héroes”, el naufragio histórico es expresado sin paliativos en sucesivos balances como en “Vuela un ave”, “No te niegues” o “País natal”:

Mas tú, verdad final de los acantilados,
 en las imprecisiones del deseo
 ibas poniendo oscuridad, distancia,
 olas vencidas, derrotado acero.

La imagen del acantilado -lugar de naufragios-, la oscuridad y la derrota de las olas suponen, a tenor de lo mentado, cierta inversión del *complejo de Swburne*: la derrota, el fracaso de las olas que en este caso metaforizan los impulsos humanos, como en “Final”. Por concluir este punto, “Lugares” se apoya en la misma imaginaria para la búsqueda de “la verdad de una patria adusta”, “[...] mar sonoro / que vino a ser al fin leyenda, / silencio desvaído o bruma”. Si patria y mar se equiparan en la imaginación material, no será extraño que el buscador, el propio sujeto se autodefina como uno de ‘los hijos de la mar machadianos’: “como un navegante en peligro, / viajé sin más antecedentes / ni preparativos”.

En fin, la conciencia del tiempo y de la existencia toda se cifran en esa imaginaria mítica de substrato marino. Los mismos versos anteriores resumen, por ejemplo, la venerable imagen del hombre como navegante ante el mar de la vida y / o de la muerte. Ya desde “Cita en el mar” la sentencia del tiempo, causa de la muerte de la infancia y del necesario arrostramiento de la realidad, se encar-

dina en la imagen de mar siempre ambivalente, pues también es la de la entrada en la madurez: “¿Recuerdas? Una noche salimos a la vida. / Te llevé con dulzura entre mis brazos. Hijo / mío. Salvajemente nos esperaba el mar”. Conocido ese destino, el poeta, universalizando la experiencia, apuesta por la vida aunque su singladura sea ya la de un “barco en desgracia” (“La casa”).

A la hora del balance sobre el propio destino, en “Amanecer”, junto a la materialización de la conciencia como la marea que sube, se halla la desoladora conclusión expresada en imágenes del mismo linaje -“Pero vuelven las barcas con la aurora y vuelvo / también yo nuevamente a recordarme solo”- pero invertido su significado convencional al evocar reminiscencias lejanas del simbolismo fatal de la barca a la orilla del agua. Lo que recuerda, quizá, el tema de Caronte en una plasmación borrosa y no identificable inmediatamente. En varios de los poemas de Sahagún se perciben ecos de este “complejo de cultura”, cuyo simbolismo revitaliza precisamente partiendo de impresiones “vivas” y no cayendo en el riesgo de literaturización (cf. Bachelard, 1978:122, 119). Si no la barca de Caronte en sentido estricto, sí la figura del barco a pique, a punto de naufragar, es una proyección negativa, en contraste ambivalente con la vista arriba, de la vida del sujeto. Si aquélla incardinaba el motivo de la partida hacia el sueño, del viaje hermoso de la vida, aquí se asocia con la llegada, con el balance del viaje, en poemas como “Final de fábula” o “Deriva del otoño” en el que el planteo resulta bien explícito:

Deriva del otoño este vacío
como del mar estos acantilados
a los que a duras penas, destrozados,
arriban ya los restos de un navío.

¿Qué nombre le pondremos sino el mío
a este exceso de mástiles quebrados?
Aquí, ante los peñascos maltratados,
se encrespa el mar, desnivelado y frío.

No sólo reaparece la imagen del acantilado con significado destructivo, sino también la de un mar violento y desagradable, en la pauta ya señalada por la que los estados de la vida íntima se simbolizan con los elementos de la realidad exterior. Como las sensaciones de derrota imperan en los poemas últimos las imágenes del fracaso y de la muerte en la “tenue luz de la memoria” se cifran

en abismos como el acantilado de "Aventura del sonido", alcanzando incluso un grado expresionista. Por el contrario, cuando el sujeto -que como "héroe del mar, es un héroe de la muerte" (Bachelard, 1978:16)- medite sobre su definitivo término recurrirá a la venerable imagen de la partida del barco: "Y cuando zarpe el último navío / rumbo a la decepción definitiva, / quede mi nombre escrito sobre el agua" ("Quede mi nombre").

En la obra más reciente de Sahagún se vuelven a encontrar, en reelaboración muy personal y actualizada, indudables ecos del mito de Caronte. De LP, en "Flujos" y "Vispera" sus resonancias tienen una especial y singular tonalidad. Obviamente, no se espere hallar ni una alusión al tenebroso barquero en cuanto tal ni un propósito deliberado de revitalizar el mito. Pero las imágenes del barco en el instante de zarpar que acabamos de ver o la de su casco varado e inmerso en un ambiente sombrío contribuyen a convocar presentimientos de decrepitud y pesimismo como augurios de la muerte. El barco varado, junto a los otros elementos que describen un tétrico escenario marino -y que técnicamente constituye una especie de visión (cf. Busoño, 1985:I, 234-235)-, suscitan angustia y tristeza; los extraños signos del pasado y el declinar sucio del día reflejan la decadencia vital; el vetusto mito se ha degradado en el prosaísmo de un ambiente contaminado con olor a petróleo. No obstante, la escena sigue apelando a la misma y temible intuición y "la Noche y el Mar juntos han concluido el simbolismo de la muerte" (Bachelard, 1978:123). Otra variante del mismo tema y de semejante imaginaria es la de "Vispera", que aporta una nueva plasmación del motivo: desplazada la imagen, ahora es el sujeto y no el barco el que está varado en medio de la noche y del naufragio definitivo, el de la propia existencia:

Varado en el umbral de un mar sin nombre,
 prisionero de qué ventana,
 no veré ya las naves fascinantes
 que zarparon contigo.
 Fuera del tiempo, en el confín sonoro,
 tras el vacío del embarcadero,
 oiré el desorden de la noche hudiéndose
 más allá, entre los mástiles lejanos.

En definitiva, las antinomias de la poesía de Sahagún entre fe y desconfianza, esperanza y decepción, utopía y nihilismo, olvido y memoria, amor y muerte, se manifiestan con riqueza de matices a partir de un conjunto simbólico

dentro del que el estructurado en torno al mundo del agua -agua, lluvia, lagos, ríos, mar- crea una imaginería compleja y polivalente que, además de propiciar sugerentes logros estéticos, favorece la participación activa de los lectores en un proceso dramático (con sentido etimológico), pues, citando una vez más a Bachelard, "las imágenes literarias correctamente dinamizadas dinamizan al lector" (1978:277).

8.4.2. TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO

Sahagún es un *poeta del agua* que, no obstante, desarrolla, aunque en menor medida, una interesante imaginería en torno a la simbología del fuego. Como el agua, éste "puede recibir también netamente las dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. [...] Puede contradecirse: es pues uno de los principios de explicación universal" (Bachelard, 1949:19-20). Además, si "la vieja imagen vuelve a veces al espíritu cuando la vieja palabra vuelve a nuestros labios" (cf. Bachelard, 1949:75, 109), su frecuente mención de términos del entorno semántico del fuego hace pensar en que Sahagún, en tanto poeta, participa de las sugerencias y posibilidades expresivas que el objeto sigue teniendo para proyectar estados íntimos o abstractos. En su poesía no faltan, pues, alusiones al significado vital del elemento ígneo, sean episódicas, como en "El hijo" donde "todo el ardor de la naturaleza" resume otros tantos objetos de vida y alegría, o sean de mayor calado y sutileza, como las de "Invierno y barro" donde el fuego invocado se identifica con la pasión y el empuje de la juventud. En contraste, los restos del fuego, las cenizas, metaforizan el declinar existencial y aun emocional, en el fondo de las que, no obstante, puede quedar un "fervor perdido", que es un fuego interior.

El fuego es elemento de calor y, por tanto, vivificador ("Preludio" a "Sol en la plaza"). En la lógica de los contrarios -"calcinada tierra" frente a "fuego y vida palpitante"- representa también a las fuerzas destructivas de la vida. Hay un fuego violento y fatal, que en la poesía de Sahagún se halla muy asociado a la negatividad histórica, a la que el joven oponía un fuego vital ("Manantial"). Con este enfoque interpretativo, la metáfora de los sueños como "maderas que no quieren arder" ("Río") niega la semántica del fuego contenido en la madera, es decir, contradice el rito de regeneración (cf. Durand 1981:315); en consecuencia, tal metáfora ha sugerido, por vía irracional, visualizándolos físicamente, sentimientos de frustración existencial por la imposibilidad de llevar a cabo los idea-

les de regeneración individual y colectiva. En el mismo poema la *marca* del fuego es, además, la señal mortal del individuo porque hay un “sobrefuego sobrehumano, sin llama ni ceniza, que llevará la nada al corazón mismo del ser” (Bachelard, 1949:131): “yo soy un río y llevo marcado a fuego el tiempo / del dolor bombardeado [...]”. En esta doble línea se repiten las referencias a una dimensión histórica negativa de ese fuego destructor (al “jardín quemado” de “Agua subterránea”, el cliché “a sangre y fuego” de “Así fue” e “Isla del Hierro”) y a una dimensión, digamos, teleológica, con reminiscencias incluso bíblico-religiosas (“Poema del Gólgota”, “Fotografía de niño”).

Por otro lado, dentro del campo semántico del fuego, en una valorización positiva, el humo -evocación quizá del hogar- puede ser un signo de existencia, de esperanza (“Lluvia en la noche”). En otro sentido, si el fuego es un elemento purificador por excelencia porque reduce todo a la nada (cf. Bachelard, 1949:167-170), se apreciará mejor que su imagen total encarne el deseo vicario de exoneración del lastre acumulado a lo largo del tiempo, de las frustraciones:

Sin rumbo ya y sin muros,
fábula aérea en un espacio incierto,
arde la casa bajo las estrellas
y en esta doble hoguera -tierra y cielo-
mi historia va de espaldas a la vida
entre constelaciones y regresos.

Si estuviera en mis manos,
yo nada salvaría de este incendio.

Invirtiendo el significado del fuego destructor, aquí se transforma en una especie de fuego liberador, de olvido. Curiosamente, “el as de corazones” -el amor- será el único naipe que resista a las llamas (“Una mano”). En este plano, a la clase del fuego “dulce” pertenece la imagería del calor erótico, porque “el amor no es más que un fuego para transmitir. El fuego no es más que un amor para sorprender” (cf. Bachelard, 1949:48, 66-67). Así, para la imaginación material, para la imaginación poética *amar* es sinónimo de *arder*. El corazón, / de tanto amar, de tanto arder sus leños, / se ha ido quedando incierto, oscuro (“Otra vez río”). Aún más, el sentimiento -de origen subjetivo- irradia su calor a la realidad exterior (“Aquí empieza la historia”, “Renuncio a morir”, “Claridad del día”, “Tiempo de amar”); “Atardecer en el río” explicita que el amor es el verdadero foco ígneo y calorífico, sublimado y matizadamente sexualizado:

En nuestras manos van las manos
 de todos los que amaron: vidas
 con fuego, almas con fuego, pechos
 como las rosas encendidas.
 [...] ¡Que no se nos vaya
 la tarde, que no se nos diga
 que ha de extinguirse tanto fuego!
 Es el amor. Te abrazaría
 paganamente. Es el amor
 Las rosas están encendidas.

En ésta y en posteriores plasmaciones percibimos ecos de una dialectización de las propiedades del fuego íntimo: “Desde que un sentimiento sube a la tonalidad del fuego [...] el ser amante quiere ser puro y ardiente, único y universal, dramático y fiel, instantáneo y permanente” (Bachelard, 1949:182). La fiebre es un “fuego interior”, símbolo del deseo. El texto de “La guitarra”, paradigmático al respecto, lo es también, a su modo, del *complejo de Novalis*, esto es, la “pulsión hacia el fuego provocada por el frotamiento y la necesidad de un calor compartido” (Bachelard, 1949:84):

[...] los niños, de repente, tienen un día un temblor nuevo, y casi fiebre de tanta soledad. [...] El niño besaba a su madre antes de acostarse, pero no le bastaba ya. La besaba ya con fuerza, para que ella le revelara secretos, le explicara por qué sentía ahora esos impulsos de abrazar los árboles, la arena de la playa, todo. [...] Una vez allí, devuelto a su intimidad, oía el viento que golpeaba los balcones como algo furioso y sensual que quisiera entrar y tomar posesión de las paredes, de la mesilla con la estampa de la Virgen, y volcar su corazón pequeño y ardiente.

El descubrimiento del amor, su necesidad, provoca la intuición-deseo de la felicidad calorífica en que el calor es un bien, una posesión, que se comparte con un ser elegido que merece la fusión recíproca: “sólo, el calor *penetra*” (Bachelard, 1949:70).

Muy relacionado con el tema erótico está el motivo de la humedad caliente como manifestación de la imaginación material con claras connotaciones sexuales. De ello ya encontramos un indicio significativo en “Aula de química”, donde el sentido ascensional ligado al impulso amoroso se cifra en la imagen

central “El mercurio subía caliente hasta el fin [etc.]”. Más sutilmente, si cabe, pero dentro de un contexto inequívoco, la metáfora acuática “tu cabellera es un río tibio” (“Anticipa llanuras”) expresa el resultado de una de esas materias mixtas producidas por la unión del agua y del fuego, elemento femenino y masculino, respectivamente, para la imaginación material: *la humedad caliente*, principio fundamental y animador de la vida. Aunque muy tamizadamente mediante una serie de detalles, la sexualización de las sustancias elementales se comprueba en “Atardecer en el río” donde, así como el agua es el elemento de la feminidad, el fuego es el elemento de la virilidad, cuya dualidad, para la imaginación material, implica casamiento, “ensoñación esencial de la alianza de los contrarios” (cf. Bachelard, 1978:148-155). Agua y fuego, mujer y pasión amorosa que aparecen de nuevo involucrados en “Oeste a solas” donde el sujeto recuerda la lluvia de la juventud, el deseo sexual satisfecho (“el agua extingue el fuego, la mujer extingue el ardor”, dice Bachelard). Tal implicación resulta tan poderosa que incluso el hablante-amante la llega a explicitar: “mientras ardían al atardecer / mis labios: tú, la fuente, largo el río / de tu asombro o quizá tu indiferencia”. La persistencia y renovación de imágenes esenciales en la poesía de Sahagún vuelve a ponerse de manifiesto en toda esta imaginería del fuego y calor eróticos. Por citar tres casos de LP: si en “Para encontrarte” la fiebre es de nuevo la del fuego íntimo, “Junto al mar” y “En lo oscuro” reelaboran antiguas imágenes del fuego erótico.

En otro plano, siguiendo la dialéctica del fuego, también canaliza ideas de purificación y de luz (cf. Bachelard, 1949:200), apareciendo entonces, en un juego de calor y luces, su verdadera virtud sublimante (cf. Durand, 1981:163-164). Esta proyección, como vimos, es notable en los poemas de PUO, donde la amada aparece como un rayo de luz que rasga la noche o disipa las sombras de la memoria. Aún antes, en EC no dejan de resultar significativas las alusiones en poemas como “Cuerpo desnudo”, “Deseo en la madrugada” o “Aquí no vale recordar. Se va” donde, en consonancia con la cita machadiana que los presenta, el “rayo de luz” o el “relámpago en la noche” representan formas de ese fuego purificador y resplandeciente que está entre la materia y el animismo (cf. Durand, 1981:125, 163). Luego viene el paso dado en PUO, la sublimación iluminadora de la amada porque “los seres que han vivido para la llama primera de un amor terrestre acaban en la exaltación de la pura luz” (Bachelard, 1949:174). En tal sentido, amada y luz acaban siendo sinónimos: mientras la realidad o el pasado en general son connotados con términos del entorno semántico de la oscuridad (sombras, noche, oscuridad, niebla, etc.), la amada es descrita y exal-

tada con atributos lumínicos (luz, claridad, rayo, astro, estrella, fuego).

“Tu soledad era una hazaña oscura” introduce, además, otra original plasmación metafórica de Sahagún: la que transpone procesos psicológico-intelectuales como los de la memoria a través del vehículo ígneo. La amada -“surco de luz entre las sombras últimas”- es su foco iluminador. La imagen del fuego es también una forma de incardinar su naturaleza inmaterial y contradictoria: en ella, la memoria, reside el recuerdo del fuego -de la luz y de la vida- (“Un largo adiós”) que, a veces, en sentido negativo, ‘quema’ psicológicamente en su incesante combustión sin lograr reavivar el fuego vital del pasado (“Cruzas de nuevo”, “Afueras de Madrid”, “El regreso”). Entonces, a pesar del trabajo preparatorio en contra, la opacidad de la memoria se acaba calcificando en el único signo de impureza que queda del fuego, en la ceniza que es símbolo de ruina y postración: “[...] se detiene al fin, / como en un país extraño, la memoria / que nada reconoce aquí en lo oscuro. [...] Y todo gira perezosamente, / todo es ceniza derramada a ciegas / alrededor del sueño” (“Tu mundo es éste”). No obstante, la semántica del fuego sigue aportando el soporte simbólico para que la memoria, como Ave Fénix, reinicie sus caminos e indague “en lo oscuro / buscando la llama abatida” (“Lugares”). En fin, por medio de la imagería del fuego, combinando tradición y personalidad creadora, Sahagún logra una configuración sugerente y una revelación de realidades evanescentes.

8.4.3. ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO

Además del entramado simbólico en torno al agua y al fuego, importantes símbolos telúricos y aéreos constituyen otros tantos soportes significacionales polivalentes para expresar diversas perspectivas de lo existencial. A todos ellos hay que sumar otros elementos singulares del simbolismo personal de Sahagún, como los de la oscuridad (noche, niebla) y la ciudad que en ningún caso se limitan a cumplir una función meramente decorativa.

La *tierra*, madre radical en su sentido más etimológico, lo es de los seres vivos y de los hombres (“Manantial”, “Cuerpo desnudo”). Tanto que la materia humana está hecha de barro -mezcla de tierra y agua- (“La sed”, “Amanecer”). Y a la vez su destino (“Río”), en relación con el que surgen imágenes que abundan en la idea del enterramiento y del hundimiento de la infancia o de la inocencia humana (“Manantial”, “Soneto final”, “La sed”, “Creación”). Otras veces, la mención de la tierra se relaciona con el mismo poder genesiaco del amor (“Sobre la tierra”, “Por un momento pienso en ti”, “Junio”).

Pero el máximo símbolo de arraigo existencial -y de desarraigo/quiebra cuando es tronchado ("Ciudad", "Fotografía de niño", "Jardín")- que aparece en la poesía de Sahagún es el del *árbol*, entre cuyas múltiples valorizaciones hay que destacar las relativas a la obstinación existencial ("Manantial"), a su identificación con la figura humana, ("Puentes del Elba", "Para este otoño súbito"), a la vida pujante ("Llegada al mar", "El preso") y, en general, a la dimensión psicológica de la verticalidad. Por otro lado, también para Sahagún, dentro de una ambivalencia fundamental, el árbol de la vida puede convertirse en el árbol de la cruz (cf. Chevalier, 1988:125), de la muerte, de la culpa ("Río", "Poema del Gólgota"). En particular, el sentimiento de culpa humana se alegoriza con la "higuera maldita", un árbol de traición y muerte, según cierta tradición evangélica, que el poeta quiere ver transformado en símbolo de regeneración humana y de auténtica redención ("Poema del Gólgota"). Junto a ello, simbología de árboles concretos y correlación objetiva en simbiosis transfieren estados del espíritu. El tan poetizado álamo, que a veces es signo de vida, puede aparecer ligado a las fuerzas regresivas de la naturaleza, al tiempo pasado más que al porvenir de los renacimientos (cf. Chevalier 1988:69), como en "Álamo" y "Entre la niebla mineral", con doble ambivalencia, negativa y positiva, respectivamente, del valor del recuerdo. Por su lado, "Árbol en Gáldar" representa a la perfección la fusión de elementos antropológicos y la técnica de la correlación para expresar un estado emocional muy íntimo con una voluntad de distancia. Aparte de la alusión a un renovado programa poético, si cualquier árbol es símbolo de arraigo y permanencia, el drago lo es en grado máximo por su longevidad centenaria: "Nada es, pues, más fraterno y halagador al destino espiritual o temporal del hombre como compararse a un árbol secular, contra el que el tiempo nada puede, con el que el devenir se hace cómplice de la majestad de las frondas y de las bellezas de las floraciones" (Durand, 1981:327). ¿No responde a este mismo principio imaginístico el ambiguo "Vegetales" cuya metamorfosis vuelve a sugerir la prolongación de la vida humana reforzada por las imágenes de la resurrección y del triunfo?

Otro símbolo, no tan constante pero sintomático en la primera fase poética de Sahagún es el de la *montaña* que, también como símbolo complejo, contiene una significación múltiple relacionada con la pureza y la regeneración, con la ascensión y la sublimación erótica, incluso con la "criatura-abrigo" (Bachelard, 1978:177): de todo ello hallamos en "Montaña nevada" donde, desde luego, la montaña también se liga con la proximidad de Dios; en consecuencia, la *caída* supone la pérdida de la inocencia universal o infantil ("La sed", "La casa"). En fin, otros poemas, "Palabras junto a un lago", "Claridad del día", "Mañana feliz",

“Deseo en la madrugada”, reflejan la dimensión ascensional en relación con el valor sublimante de la pasión amorosa.

En contraste con el estatismo de la montaña el *caballo* es un elemento dinámico cuyo simbolismo lo encontramos a lo largo de toda la poesía de Sahagún con acepciones que apelan a significados profundos y universales (cf. Durand, 1981:68, 71). Es arquetipo de la alegría y del empuje vital, de la impetuosidad del deseo y de la fuerza del tiempo, es una imagen del tiempo -positiva/negativa- (“Manantial”, “Llegada al mar” y “Hacia la infancia”). Unas veces, está asociado con el ímpetu sexual y la magia fecundante (“El hijo”) o con la libertad (“Así fue”); otras, con la frustración (“Otra vez río”, “A imagen de la vida”, “Oeste a solas”). “Orilla” prolonga el esquema de la animación de la angustia, no ya ante el cambio temporal, sino ante la partida sin retorno, ante la muerte, angustia acentuada por la oscuridad y el abismo acuático al que jinete y corcel se enfrentan reconociéndose “en la opacidad de la noche, / ya sin memoria y sin mañana” (cf. Chevalier, 1988:211).

La raíz telúrica de la *isla* es innegable pero constituye un símbolo mixto entre la tierra y el mar. Por tanto, no podía faltar en el conjunto simbólico saha-guniano de stirpe marina. En principio la isla evoca el refugio -refugio de la conciencia- contra las olas del océano, pero la valorización de Sahagún es negativa por su falta de verificación espiritual, por ser un centro inexistente (cf. Chevalier, 1988:595), como el de la infancia sin retorno (“Isla”), como el de la utopía imposible (“Final de fábula”, “Final”).

No por casualidad con la imagen de la isla se emparenta la del *jardín*: ambos son lugares de refugio. En las recreaciones de la infancia, en “Hacia la infancia”, por ejemplo, el jardín -trasunto del paraíso terrenal (cf. Chevalier, 1988:603)- es evocado nostálgicamente, más que como lugar, como imagen de todo un estado emocional y espiritual profundo: se trata de un ámbito simbólico de seguridad en que el niño es el centro de su pequeño y controlado universo, prolongación espacial exterior del refugio materno, del reducto sagrado de la infancia y, en definitiva, de retorno personal y mítico (cf. Durand 198:235-236, 247, 265). Con otras adherencias temáticas también aparece el “jardín propicio y solitario” para el amor (“Nacimiento de Venus”, “Aquí empieza la historia”, “Renuncio a morir”) o, por el contrario, subvertido en imagen negativa, el “jardín quemado” de la patria (“Agua subterránea”) o como el lugar de la muerte del niño (“Jardín”).

Entre los símbolos aéreos, el *aire* mismo “es la imagen de la libertad” (Blas de Otero), es sustancia del esquema ascensional -frecuentemente vincula-

do a la elevación amorosa o a la pasión erótica- (“Montaña nevada”, “Aquí empieza la historia”, “Renuncio a morir”, “Claridad del día”, “Y es de día”, “Vi las naves”, “La guitarra”, “Aventura del sonido”), aliento y principio vital (“Manantial”, “Río”, “Creación”), símbolo de espiritualización por excelencia (“En el principio, el agua”). Por otro lado, el simbolismo del aire-viento presenta también una valoración negativa: el “viento malo” causante del derribo de la infancia (“Llegada al mar”), del destino humano (“Poema del Gólgota”, “Desde esta colina), o el que representa a las fuerzas destructivas de la historia (“Homenaje a Rafael Alberti”, “Navega aún”, “Aquí no vale recordar. Se va”), aunque también puede referirse a las positivas (“Agua subterránea”, “Otra vez río”, “Un manifiesto: febrero 1848”). Las imágenes al respecto de poder evocador más personal las hallamos en PUO (“Vuela un ave”, “Nada salvaría”, “Para este otoño súbito” o “Anticipa llanuras”) donde la evanescencia del aire o/y el soplar del viento incardinan la inanidad de la vida y la irreversibilidad del tiempo.

Vinculados a la simbología aérea, los *pájaros* y las *aves* son libres como el aire, no tienen su carácter etéreo pero participan de sus propiedades sutiles y puras y establecen relaciones entre el cielo y la tierra, entre lo inferior y lo superior, en medio de cuya tensión emerge un afán trascendente (cf. Chevalier, 1988:67 y 154). En concreto, las *palomas* encarnan la inocencia universal y original (“En el principio, el agua”) o de la pureza espiritual (“Manantial”), aun cuando, por contraste, no puedan elevarse (“Río”). La presencia de los motivos del *ala*, “herramienta ascensional por excelencia”, del vuelo y del *angelismo* (cf. Durand, 1981:122-4), implicando una voluntad de trascendencia o de sublimación, no es casual en relación con un estado superior del ser, con la evocación del alma del niño (“Cosas inolvidables”, “Fotografía de niño”). Sobre todo a partir de CMN la paloma aparece como un ave de Venus connotando el amor espiritualizado, es “puro símbolo del Eros sublimado” (Durand, 1982:124), máxime cuando la mujer es nombrada como una “reina” celeste que ordena los pájaros (“Aquí empieza la historia”), apelada directamente “paloma” (“Sobre la tierra”) o identificada con la golondrina, mensajera del amor (“Un niño miraba el mar”). En EC a las connotaciones del amor o pureza (“Dedicatoria”, “Tiempo de amor”, “Noche cerrada”) se le añade la de ser paradigma clásico de la paz y de la libertad (“Desde esta colina”). Las *gaviotas*, de presencia más escasa, también se hallan asociadas al vuelo de libertad -negada- (“El preso”); pero éstas, en principio dueñas de la luz, de la inmensidad azul (“Noche cerrada”), en algunos poemas recientes se transforman en aves de tenebrosos presagios (“Flujos”). Invirtiendo el principio simbólico fundamental, el ave, sobre todo si es vincula-

da con la oscuridad, se convierte en signo de la imposibilidad del vuelo, del cansancio vital ("Aventura del sonido") e incluso del derrumbamiento ("Vuela un ave"). El conjunto simbólico se enriquece con sus registros metapoéticos ("Ruisseño", "Noche", "La luz y el canto") y, en un continuo dramatismo metafórico, con sus nuevas implicaciones de resurgimiento en poemas como "Nada posees" y "Lago".

El panorama anterior se completa con otra serie de símbolos que aparecen más aisladamente pero que están emparentados con algunos de los nucleares analizados. Así el *cielo*, elemento de la elevación espiritual ("En el principio, el agua", "Manantial", "Llegada al mar", "Lluvia en la noche", "Poema del Gólgota", "Árbol en Gáldar") o, en valorización antitética, signo de un destino humano negativo y alienado ("Palabras junto a un lago", "Anticipa llanuras", "No hay retorno", "Final de fábula", "Invierno y barro", "Vuela un ave"). Más escaso, el símbolo de la *nieve* connota el significado clásico de la pureza trascendente - "pan evangélico" - ("Montaña nevada") o, incidiendo en un erotismo sublimado, el amor que penetra, fecundante y salvador ("Sobre la tierra") y que alimenta ("Por un momento pienso en ti").

Entre los símbolos totalmente negativos, los *perros* que aparecen en la poesía de Sahagún evocan -como en la poesía de Brines- el desamparo del hombre ("Crónica de un paisaje", "Un violín sonará en tu pecho", "Final", "En lo oscuro"). La *piedra* y, su extensión, el *muro* representan la caída, la gravedad negativa de la vida ("Manantial", "Río", "La casa", "Visión en Almería") o el choque contra la realidad ("El preso", "Frontera", "La guitarra", "Invierno y barro", "Así fue").

Símbolo complejo y constante es el cifrado en torno al mundo de la *noche* y de la *oscuridad*, acompañadas de la *niebla*, con múltiples direcciones significativas que han de ser encuadradas, desde luego, dentro del eje simbólico alba / noche que vimos anteriormente. Dos son las perspectivas básicas de la noche y en ambas impera la negatividad: como emblema de un devenir histórico adverso ("El preso", "Para quién se crearon los caminos. Sucede", "Un manifiesto: 1848", "Guevara: octubre 1967", "Noche del soldado", "Variación", "Palabras a César Vallejo", "Homenaje a Rafael Alberti", "Así fue", "Telarañas", "Septiembre 1975", "Para este otoño súbito") y como forma de proyectar la postración personal ("Soneto final", "Río duradero", "La casa", "Entonces", "Creación" y "Cita en el mar", "Creación", "La palabra"); ambas se imbrican fuertemente en la dimensión de una conciencia existencial ("Dura es la noche cuando el alma insiste",

“Vuela un ave”, “Quede mi nombre”). En algunos poemas la noche enmarca la vivencia de la intimidad, del amor (“Nacimiento de Venus”, “Palabras junto a un lago”) e, incluso, se “sexualiza” (“La guitarra” -y su “Preludio”-, “Cruzas de nuevo”, “Arenas”, “Insomnio”). A partir de EC no sólo es espacio de gestación del recuerdo (cf. Durand, 1981:209), sino que, paradójicamente, pasa a formar parte del confuso escenario de la memoria, ya que es también un espejo brumoso, llegando, en PUO, a reflejar su opacidad, como la existencial (“Tu mundo es éste”, “Innoble luz”, “Cruzas de nuevo”, “El visitante” “Aventura del sonido”, “Para encontrarte”, “Tu soledad era una hazaña oscura”, “Anticipa llanuras”, “Jamás al alba”, “Entre la niebla mineral”, “Sílabas”, “Víspera”, “El regreso”, “Noche”). En réplica dialéctica y voluntarista persiste el deseo del alba (“Alba de nuevo”)

Concurrente con el tema de la noche, la *niebla* es símbolo de lo indeterminado entre la evanescencia y la nueva gestación (cf. Chevalier, 1988:751). Con significación existencial alude al desconcierto que la realidad produce, a los obstáculos / posibilidades del proceso de recordación o a las dificultades de sustituir la centrada perspectiva infantil por una desconcertada visión adulta de la realidad (“Entonces”, “Fotografía de niño”, “Canción” I de EC). En relación sutil con temas radicales, la niebla metaforiza también, como la nieve, el alimento amoroso, su fermentación (“Por un momento pienso en ti”); el desánimo exílico de sujeto (“Dedicatoria”); la ‘materialización etérea’ de la memoria -“espesa niebla”-, de sus ambigüedades y de su anublamiento (“Visión en Almería”, “Amanecer”, “Cruzas de nuevo”, “A estas horas”); o la evanescencia de las ilusiones (“Tu soledad era una hazaña oscura”, “Vuela un ave”). A la vez, la presencia de la niebla cumple su simbolismo de ser prelude de revelaciones importantes (“Vi las naves”, “Paddington”, “Libertad inmediata”), aun cuando esa niebla ha llegado al espesor de la ‘mineralización’ (“Entre la niebla mineral”). En definitiva, este símbolo resume la inconsistencia, la ambigüedad de un proceso de indagación histórica y existencial que es de hecho el mismo proceso vital, pues los enigmas del conocimiento son los enigmas de la vida (“Lugares”).

Por último, la *ciudad*, en tanto símbolo, es un elemento mítico de la imaginaria infantil de Sahagún pero también un lugar en el que se reflejan las tensiones de la realidad. Dos son los tipos fundamentales de ciudad que se pueden distinguir: como reducto simbólico del niño (“Hacia la infancia”, “Niño en peligro”) y como encuadre de la experiencia del adulto. Entre ambos se halla, porque siempre hay situaciones intermedias, la configuración metafórica de “la ciudad aquella doblada como un árbol viejo” (“Río”), o las evocaciones de “Ciudad”

o "Visión en Almería" que representan el espacio hostil del difícil acceso a la experiencia en medio de las circunstancias históricas. Otra dirección del símbolo se sitúa en el momento en que aparece el amor como superación de la pérdida infantil: una nueva ciudad de alegría que 'sepulta' a la vieja ciudad de la tristeza ("Río duradero). En fin, si en EC se liga con el proceso de la conquista de la realidad ("Aquí no vale recordar. Se va"), el último tiempo del símbolo se corresponde con el marcado por varios poemas de PUO y LP donde está vinculado con cierto tipo de angustia ciudadana, con los límites o la carencia de verdadera vida como otra de las formas de la correlación objetiva de la angustia personal -quizá de la angustia de la misma sociedad urbana-. Así, casi todas las ciudades de la sección "Lugares" y de otros poemas ("La nada memorable", "Una lámpara invicta", "In memoriam M.R., etc.) sugieren lo desolado, lo inhóspito, la ausencia, incluso la muerte y, desde luego, sensaciones de enajenamiento en relación con una dinámica absurda ("A estas horas"). Esta imagen de la ciudad convertida en un símbolo negativo de la existencia entronca directamente con los temas del desmoronamiento ("Hacia Volubilis").

9. ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE CARÁCTER ELOCUTIVO

La expresión juvenil de Sahagún, la de PA y CMN, y en parte la de EC, se basaba en un lenguaje emotivo lleno de repeticiones y de otras muchas figuras retóricas de intensificación expresiva que, junto con su dinamismo rítmico y aparente sencillez léxica y sintáctica, seducía por su rica espontaneidad y por su transparencia. Ahora bien, como se precisaba en el monográfico que le dedicó *Nos queda la palabra*, "escribir así requiere una dura y persistente batalla con las palabras. Ese, precisamente, es el gran mérito de Sahagún, alcanzar la mayor sencillez a través de una rigurosa investigación de la lengua en la que escribe, evitando el esteticismo vacío de contenido" (1977:26).

Poco a poco irá moderando su expresión exhortativa y exclamativa de manera que, de una andadura amplificativa del poema jalonada por fórmulas iterativas (a todos los niveles), virará hacia otra más concisa. La técnica dilatoria será reemplazada por otra más parca, la efusión por la ponderación, la intensificación cordial por la contención emotiva, la extroversión por la introversión, etc. La transición de un modo a otro culmina en EC, pero los cambios serán graduales, persistiendo una línea de continuidad progresiva y observándose, sobre todo, una depuración de la dicción exhortativa, de las llamadas conativas y de las figuras de repetición en favor de una expresión más concentrada y tensa en correspondencia, respectivamente, con una emotividad cordial a la vez que acezante, y con una modulación del sentimiento más sofrenada y melancólica. El mismo Sahagún, consciente de esta evolución reflexiona sobre lo ganado y lo perdido estilísticamente:

“Tal vez haya en mis últimos libros mayor intensificación expresiva, mayor depuración que en los primeros. Mis últimos poemas parecen menos espontáneos y resultan quizá más herméticos que los de mis primeros libros. Han ganado en exigencia expresiva, en elaboración, a costa de otros valores como pueden ser los de la sencillez o la espontaneidad” (1984).

Asimismo, se ha visto en su poesía de la última época una tendencia hacia la “estética de la concisión” (Navarro, 1989:223), pero también hay que observar otra tendencia paralela a la amplitud poemática -no acumulativa sino de párrafo complejo- que se confirma en LP. Por lo que la concisión no ha de entenderse especialmente referida a la brevedad de los poemas, sino más bien al proceso de la filtración de redundancias e iteraciones que produce cierta sensación de “adelgazamiento” de la expresión en pos de un rigor elocutivo que se va desprendiendo de todo lo que puede ‘distraer’ la búsqueda de un perfeccionismo estilizado. Proceso que ha suscitado el reproche de algún crítico al ver en él incluso una “estética del sufrimiento” exacerbadamente ordenada y envuelta en versos perfectos pero fríos (cf. Jimenez Martos, 1980:92). Ciertamente se constata un “voluntario ensordecimiento de su palabra poética” (Prieto de Paula, 1987:174) que prescinde de una retórica del embellecimiento “brillante” en aras de una indagación más fecunda, pero no un enfriamiento. Porque creo, coincidiendo con Miró (cf. 1980:6), que el ‘último estilo’ de Sahagún de expresión densa y apretada, con un lenguaje tan poco ostentoso como intensamente lúcido, emocionado, vivo y sugeridor, sigue mostrando su equilibrio de pensamiento, sentimiento y palabra, donde la emoción en absoluto ha sido sacrificada a la pura forma, al contrario.

9.1. FORMAS COLOQUIALES

Sobre todo en el primer estilo de Sahagún abundan los rasgos que de una u otra manera son susceptibles de ser relacionados con la tendencia al coloquialismo que caracterizó a la poesía (al menos en buena parte) en torno a la década de los 50. Tendencia que, vista como una amenaza a la calidad estética por el riesgo que llevaba aparejado de favorecer el prosaísmo, en manos de buenos poetas tuvo resultados de alto rendimiento comunicativo y de innovación artística. Sahagún, en particular, se halló desde un principio entre quienes

demostraban cómo sin traicionar las exigencias de lo literario se podían allegar modos de la lengua coloquial media (cf. Seco, 1973:365-6; Lorenzo 1977:173-174; Jiménez, 1983:43), con el propósito de contribuir a lograr el “tono” más adecuado al mensaje poético, de alcanzar, en consonancia con el momento histórico y cultural, su “propiedad literaria”, sin que vida social y vida poética de las palabras se excluyeran, sino que, por el contrario, confluyeran.

En las pautas establecidas por Emilio Lorenzo, en torno al egocentrismo se sitúa una serie de figuras de intensificación expresiva que, además de indicar el interés puesto por el emisor, funcionan fáticamente en el receptor a quien el primero quiere hacer partícipe o cómplice de sus palabras. Al respecto, aunque la comunicación poética es para Sahagún precaria y está subordinada al interés cognoscitivo, sus poemas abundan en fórmulas -vocativos, imperativos, apóstrofes, personas verbales de implicación directa o indirecta, exclamaciones e interrogaciones retóricas, etc.- que, además de potenciar la emotividad, apelan a la participación de los lectores e implican a otros interlocutores implícitos o ficticios en un diálogo sostenido a lo largo de sus libros (como ya vimos).

Asimismo, también vinculadas a la lengua coloquial, una serie de unidades deícticas del discurso -demostrativos, posesivos, adverbios temporales y locativos- tienen gran presencia en la poesía de Sahagún con las funciones que, características del enmarque en el espacio y en el tiempo del hablante y de sus interlocutores (cf. Benveniste, 1968:14), tendrían que ver, en un principio, con la necesidad testimonial de concretar la realidad desde la que se escribía y, aún más, con la poesía de la experiencia cultivada por los poetas del 50 (cf. Riera 1988:265).

Otro rasgo de la utilización coloquial con fines expresivos es el reflejo lingüístico de aspectos convivenciales, de la experiencia común -en relación con la importancia de la circunstancia (en el sentido orteguiano) en la configuración del yo y de la vuelta de este yo hacia el *otro* social- cifrado en las frases hechas o muletillas lexicalizadas que serían un modo de crear la ficción de que se utiliza un lenguaje colectivo, social. Pero el verdadero poeta, Sahagún en nuestro caso, para preservar su individualización poetizadora somete esa fraseología tópica a una desautomatización con finalidad estética: si el *yo íntimo* -poético- se corresponde con la manipulación expresiva de la frase hecha, ésta, o lo que queda de ella, expresaría al *yo social* (cf. Bousoño, 1985:II, 548-566). Teniendo en cuenta el contexto en que nace y se desarrolla y los ascendientes literarios de la poesía de Sahagún (vid. supra), resultará natural su propensión al engaste de clichés reconstruidos con nueva finalidad expresiva. Aunque hallamos alguno de pro-

cedencia literaria (como la transformación de la seguidilla cervantina cantada por un galán camino de la guerra en *Don Quijote* (II, cap. 24) -“A la guerra me lleva / mi necesidad; / si tuviera dineros, / no fuera en verdad”, que en la versión de Sahagún queda en “A la historia me lleva / la necesidad. / Cómo se llena el pecho de realidad” (p. 147)-, o como el comienzo de “Final de fábula”, “¿Y para quién construí navíos?, prodecente del ‘planto’ de Pleberio en *La Celestina*, con una dimensión culturalista que requeriría una exposición más detallada), en la poesía de Sahagún abundan los que tienen como plantilla una fraseología bíblica o eclesiástica: “En el princio, el agua” (p. 15), “pasad, miraos en mí, tened fe” (p. 24), “lo veo / y lo creo, lo toco en carne viva” (p. 25), “Por todos tus pecados capitales / la tarde [...] / caerá, como caes tú [...]” (p. 53), “me salvaba, dudé, toqué las llagas” (p. 60), “la multiplicación de mi alegría, / los panes y los peces de tu pecho” (p. 62), “creció el amor, habitó entre nosotros / se hizo carne celeste por la tierra” (p. 85), “Es la resurrección de nuestros cuerpos” (p. 92), “Porque también nosotros hemos caído, hemos dudado” (p. 143), “somos nosotros la luz de la vida” (p. 156), “surge a retazos, límpida, tu imagen / hecha a mi semejanza y sin diadema” (p. 39 PUO), “en ese valle quieto e inhumano” (p. 97 PUO), etc. En varios casos, como vemos, se producen fusiones de varios tópicos fraseológicos; así en “<<Dichosos los ojos del agua / porque te ven>>” (p. 72) o el más saturado de “Parábola y metamorfosis”: “Yo sé que estaba escrito: / después de la tormenta, inexorablemente, / las aguas vuelven a su cauce, el hijo pródigo / torna otra vez a casa. Es el eterno / retorno.”

De registro coloquial, pero en el que siguen percibiéndose notas relacionadas con la perspectiva anterior, se puede aducir una larga lista de expresiones más o menos alteradas entre las que sirva citar algunas como: “altos ángeles / casi de carne y hueso” (p. 22; cliché repetido en varios lugares), “mi nuevo engaño hecho carne” (p. 130), “Están doblando a madre las campanas” o “Están doblando a madre las palmeras” (“Soneto 18”), “echó las campanas al vuelo” (p. 15), “echemos la alegría por la borda” (p. 41), “tierra de nadie el corazón se ha vuelto” (p. 91), “Castillos en el aire / y aun estando en el aire, derrumbados” (p. 24), “lo otro es agua pasada (p. 25), “a sangre y fuego” (p. 66, 106 PUO), “Las mejores familias también nos traen a veces / estos lodos” (p. 166), “las mejores familias se unen en matrimonio / para mayor gloria de Dios y de la especie” (p. 168), etc. En conclusión, la reproducción de frases hechas o la desautomatización de las mismas por Sahagún no se limita a la repetición mecánica de esquemas consabidos sino que, con intuición lírica, son aplicadas con nuevas perspectivas en contextos diversos provocando efectos enfatizadores o sorprendentes -reveladores-.

En parte también ligado a cierta tendencia de la lengua coloquial, un rasgo léxico-estilístico de abundante uso en la literatura de los años cincuenta, por el que Blas de Otero, Neruda y Vallejo habían mostrado propensión, es el de los adverbios acabados en “-mente” cuya abundancia y expresividad en la poesía de Sahagún hay que señalarla, al menos, poniendo el énfasis, no ya en su matizado y numerosísimo inventario, sino en algunos casos más peculiares y en la importancia significativa de su emplazamiento en muchos versos. Se singularizan, por su frecuencia y semántica dentro de la cosmovisión poética que contribuyen a definir, “duramente” (apenas compensados por sus antónimos “suavemente” y “blandamente”), “oscuramente” y “lentamente”; por su novedad “químicamente”, “paganamente” o “arteramente”; por su expresividad semántico-gráfica “desmesuradamente”; y por su alargamiento añadido mediante prefijo privativo, “insolidariamente”, “inexplicablemente” o “inesperadamente”. En general sugieren sensaciones de pesadez o de obstinación, en ocasiones de cierta -y voluntaria- vaguedad expresiva, en otras de firmeza intencional por el énfasis que conllevan. Pero raramente se encuentran en una posición irrelevante dentro del verso; por el contrario, suelen iniciarlo o acabarlo. En algún caso abren el poema enfáticamente creando expectación, en otros abren y cierran versos solidarios. Cuando van al final del verso contribuyen con su gravidez a alargarlo y su expresividad se refuerza por formar parte casi siempre de un encabalgamiento que inician o que culminan. Por entresacar algunos de ellos: “Que tus palabras bajen, caigan / humanamente [...]” (p. 46), “[...] Te abrazaría / paganamente [...]” (p. 72), “no podemos insolidariamente / vivir sin más [...]” (p. 75), “[...] Desmesuradamente / mis manos -aunque no vuelva yo- crecieron” (p. 80), “vienes a mí con la orfandad del día, / abrazadoramente hasta mi lecho” (p. 91), “el mar que emerge eternamente / al fondo de una calle” (p. 117), “Cerrar los ojos un instante, y perezosamente / todo el paisaje se desmoronaba” (p. 120), “Apasionadamente busco la causa / [...] Después de la tormenta, inexorablemente” (p. 165), “Inexplicablemente, allí,” -comienzo absoluto- (p. 29 PUO), “Con el sol de puesta, como quien avanza / penosamente ante las olas frágiles” (p. 53 PUO), etc.

Por completar el panorama de los recursos ligados de una u otra manera con cierta raigambre coloquial sirva aludir a un grupillo de elementos independientes entre sí que comparten con los anteriores el principio de potenciar la cordialidad comunicativa, tales como: los inicios conversacionales de muchos poemas -“En el principio, el agua” (p. 13), “Y golpeé las puertas de la tierra” (p. 21), “Le llamaron posguerra a este trozo de río” (p. 24), “A veces voy por un camino”

(p. 43), "Aquí empieza la historia. Fue una tarde" (p. 59), "Era el otoño y la hoja de aquel árbol" (p. 60), "Una vez Dios, el de la barba blanca" (p. 88), "Fue en la infancia, [...]" (p. 119), "Fue en la calle Liverpool" (p. 149), etc.-; los comienzos condicionales que suponen un interlocutor al que se va a confesar algo -"Si vuelvo la cabeza" (p. 33), "Si alguien pregunta" (p. 44), "Si por primera vez pudiéramos perdernos" (p. 158), etc.-; la relativización de juicios, implicada en tales comienzos condicionales y en otras formas, e incluso la aparente 'torpeza expresiva', que reflejan un deseo de crear una situación de reflexión compartida con el receptor -"Suele ocurrir [...]" (p. 107), "Quizá no sea el momento" (p. 160), "Yo me pregunto qué hay detrás de las palabras" (p. 165), "Tal vez su música te lleve" (p. 100 PUO), "Duermen tal vez los pájaros" (LP), "Cómo llamarle, cómo referirse / a tanta sangre pobre en junto" (p. 149), "Es difícil decirlo" (p. 152)-; la sistemática figura de la comparación que, en general, ronda en torno a los mismos campos semánticos que las metafORIZACIONES estudiadas y cuya evolución se ha ido decantando cada vez más hacia la imagen afectiva, visionaria; y en fin, la presencia de guiños, del discurso diferido y de frases sincopadas y colgantes que vuelven a buscar la complicidad del oyente.

9.2. DINAMISMOS EXPRESIVOS

Las reiteraciones, que suelen ser relacionadas con las formas de insistencia en la lengua coloquial, tienen también una procedencia innegable de la lengua literaria (recurrencias formales y semánticas, paralelismos y correlaciones...) que, en la poesía de Sahagún, abundantes sobre todo en PA y en CMN, contribuyen a su gran dinamismo expresivo basado, entre otros elementos, en la acumulación sucesiva de verbos, sustantivos y adjetivos. Respecto al dinamismo verbal llama la atención tanto la reunión de varios de ellos, que aportan una superposición de significados, como, a veces, las variables morfológicas de uno concreto. Es muy ilustrativo de lo primero "En el principio, el agua" donde es obvia la carga positiva y dinámica de la sucesión de verbos de acción en perfecta correspondencia con el imparable impulso vital que expresa. Pero obsérvese cómo, en rica paradoja, el dinamismo positivo puede convertirse en dinamismo negativo al que contribuyen también los verbos:

pero,
 cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando,
 el agua se hizo amiga de la sangre,
 y en cascadas de sangre cayó, como una herida,
 cayó sobre los hombres
 desde el pecho de Dios, azul, eterno.

¿Qué ha sucedido? ¿Un simple cambio de orientación significativa? No, la llegada lenta pero implacable del mal se refleja precisamente mediante la morosidad de las repeticiones, de las muy sutiles gradaciones semánticas, de la afortunada expresividad de esos dos adverbios unificados subrepticamente con la forma durativa del gerundio (la aliteración fonética de la primera sílaba de cada palabra es clave) y, desde luego, mediante la repetición de “cayó” que, en contraste con la técnica anterior (cada verbo aporta un nuevo significado), no hace sino redundar en la misma noción. En esta pauta expresiva se podrían aducir, con sus matices correspondientes, otros tantos casos de PA y CMN, incluso de EC, donde la elocución comienza a ser más circunspecta. A veces no es necesario utilizar verbos diferentes para crear sensaciones de movimiento. Sobre todo si se trata de un movimiento de tipo interno, contradictorio, como el proyectado en “La casa” o “Niño en peligro” donde las formas verbales, futuras de indicativo, imperfectas y pluscuamperfectas del pasado e hipotéticas también del futuro -“volveré”, “y volveré”, “y estarán”, “volvería”, “si supieran que estaban volvería”, etc.-, que se resuelven en un “volver” indeterminado, reflejan formalmente las tensiones y vacilaciones del sujeto.

Aún más abundante es el dinamismo expresivo asociado a la acumulación de nombres y aun a la de adjetivos (aunque, en rigor, tanto nombres, como adjetivos y verbos suelen participar unidos en el mismo empeño de dinamización del poema). En principio la acumulación de nombres dota al período de velocidad y los adjetivos van cargado de dinamismo negativo (cf. Bousoño, 1985:II,436-438). De manera que en el mismo poema hallamos, muy sutilmente alternados, ambos procedimientos: la fijación en la imagen recuerdo requiere morosidad (adjetivación y reiteración), la narración del impulso vital exige precipitación (enumeración de sustantivos diversos):

-aquellos hombros suyos, tan metafísicos,
 tan doctrinales, tan
 florecidos de libros de Aristóteles-

[...]

y los hijos del agua eran pájaros, flores, peces, árboles,
eran caminos, piedras, montañas, humo, estrellas.

A veces no es claro el discernimiento del predominio de un dinamismo positivo (acelerado) o negativo (retardatorio) porque siempre hay gradaciones y concurrencia de factores diversos. Por citar una situación intermedia, en "Las nubes" hallamos una presentación en que la combinación de ambas categorías produce simultáneamente sensaciones de un deambular imparable y, a la vez, de cierta demora: "porque hoy somos fatal escoria viva / de la felicidad, huidizas frentes / del abandono, espejos paralelos / eternizando el gran dolor del hombre". En otras ocasiones, cuando se repiten sustantivos que "encubren la misma realidad" o adjetivos sin orientación climática ascendente (cf. Bousoño, 1985:II,437) las sensaciones son más bien de lentitud: "[...] Y prevalece, / hoy como entonces, la melancolía, / la soledad, lo inútil en la arena" ("Amanecer"), "Vista de lejos, ay, era la vida / bella como un naranjo con naranjas, / alegre como un súbito surtidor hasta el cielo, / y otra vez bella, y otra vez alegre" ("Manantial"), etc. A partir de PUO son raros los casos en que la formulación produce una sensación positiva: el ritmo vital ha sido sofrenado y, por lo tanto, el ritmo expresivo. En "Arenas", por ejemplo, la acumulación de sustantivos constituye más la expresión de un cansancio que la de un proceso dinámico ascendente:

Vengo de recorrer
la indiferencia, el polvo
de los caminos,
las páginas de un libro ya olvidado,
los cerros, el dolor,
la significación de los olivos,
tal vez un mar sin naves [...]

Asimismo, el acompañamiento de los sustantivos por calificativos o por epítetos incide en la misma sensación retardatoria: "ibas poniendo oscuridad, distancia, / olas vencidas, derrotado acero" ("País natal").

Una estructura sintagmática realmente significativa, por su frecuencia, originalidad y capacidad expresiva es la que, ya presente en PA, se convierte en característica en PUO: la formada por adjetivo + sustantivo + adjetivo o doble

adjetivación sin cópula con implicaciones rítmicas notables ya que acentúan la suavidad del verso al repartir los acentos acompasadamente. A la vez, el que se fundan en la misma estructura epíteto (juicio analítico) y calificativo pospuesto (juicio sintético) proporciona una gran condensación semántica y un poderoso y equilibrado realce afectivo: “altas palmeras encendidas” (p. 21), “fatal escoria viva” (p. 41), “agua químicamente pura” -novedosa variante- (p. 33); sobre todo a partir de PUO, a la frecuente adjetivación metagógica de la estructura, se le añade una sugerente dimensión rítmica (imagen del significante) congruente con los sentimientos melancólicos e incluso cansinos (aunque también se dan otros matices): “lentas sombras navegadas (p. 13), “cansados caballos invisibles” (p. 27), “oh misteriosa y húmeda concavidad vacía” (p. 48), “altos muros combatidos” (p. 62), “lentos arroyos frágiles” (p. 78), “vaga corriente compasiva” (p. 79), “invisible página arrancada” (p. 91), “frágil espuma airada” (p. 109), “la pura ausencia desvelada” (“Desencuentro”), “los sorprendidos verdes engañosos” (“Única certidumbre”), “único espacio transitable” (“Ahora o nunca”), etc.

Recordando que en los efectos poéticos concurre a la vez una amplia simultaneidad de fenómenos, en los dinamismos expresivos interviene una serie de figuras retóricas en torno a la estructura, amplitud u orden de los elementos de la frase que en la poesía de Sahagún tienen verdadera presencia funcional, es decir, significativa, para la transmisión de emociones e ideas. En concreto, el *zeugma* es un procedimiento elíptico frecuente que posibilita cierta economía expresiva pues aligera el desarrollo de repeticiones y paralelismos y contribuye a su modulación rítmica, pudiéndose producir en cualquier lugar y con cualquier elemento de los enunciados: “cuando el diluvio universal, / el llanto universal, / y un cielo todavía universal” (p. 13), “Y bajaba dormida el agua, dando / saltos de gozo, resbalando / su claridad entre las piedras, viendo / inéditas palomas, altos ángeles” (p. 21); “Le llamaron posguerra a este trozo de río, / a este bancal de muertos, a la ciudad aquella” (p. 26), etc. En combinación con ese tipo de elisiones aparece el *asíndeton* que, con un efecto de intensificación patético-encañecedora (cf. Lausberg, 1984:II,158), produce sensaciones de creciente ansiedad o deseo, “Renuncio a morir”:

Náufragos del jardín, resucitábamos,
llegábamos a amarnos, me perdía,
me salvaba, dudé, toqué las llagas
de aquel paisaje con los dedos como
se toca un árbol, una flor, un cuerpo

En contraste, la acumulación del *polisíndeton*, como técnica dilatoria, suele asociarse con efectos de lentitud, de morosidad anafórica y enfática (cf. Alonso, 1976:137), "Llegada al mar:

En carne y hueso ahora se convierte el caballo
que fue cartón y fue mentira, y tú eras niño,
y tú eras niño, y nunca se movía, y querías
que el tiempo galopase, y eras niño hasta el fondo.

No obstante, en relación con el transfondo semántico de las palabras, la multiplicación de conjunciones copulativas puede responder más a un polisíndeton positivo que negativo, creando, al igual que el asíndeton, sensaciones de perentoriedad ("Manantial"). En fin, la combinación de ambos mecanismos puede apoyar un doble efecto de vitalidad y de complacencia, de acción y de pasión, como en "Sobre la tierra".

Entre las fórmulas amplificatorias de la estructura de la frase o del período con efectos claramente dilatorios hay que citar el *paréntesis* como recurso habitual en esta poesía, recurso que, muy presente al principio en combinación con la acumulación de elementos ("En el principio, el agua", "La sed", "Y es de día"), se va acendrando con el tiempo ("Un largo adiós", "Invierno y barro") hasta alcanzar la intensificación y tersura de los poemas últimos ("Flujos", "Sílabas"). La colocación de partes incidentales -que poéticamente no lo son- detrás de los elementos principales hace aumentar la espera a la vez que enriquece la información textual.

Pero es sin duda alguna la repetición de palabras o de frases enteras, en sus múltiples variantes, la figura retórica por adición más empleada por Sahagún, sobre todo en sus primeros libros. Tales reiteraciones simulan a veces una especie de titubeo o de balbuceo altamente emotivo que refleja sentimientos efusivos y apasionados o, en un plano intelectual, énfasis y deseo de transmitir los pensamientos, de llegar a una comunicación cordial. Las variantes anafóricas que se pueden registrar al caso, aparte de cubrir un inventario completo (cf. Lausberg, 1984:104-129, *pássim*), ofrecen gran dinamismo y versatilidad. Así, por traer un ejemplo de cada tipo, recurre a la repetición en aposición: "[...] olía / alrededor a muerte, a muerte, a muerte!" (p. 46); en contacto o geminación y reduplicación: "[...] Mala ciudad, / mala ciudad la tuya, niño triste (p. 82); "Aquello era la vida, / era la vida y empujaba (p. 16); en gradación o anadiplosis progresiva cuya continuación trae consigo en la forma de realizarse variantes

relajadas: “[...] ¡Malos / eran los tiempos para la cosecha, / mala intención llevaba el aire, andaba / por mal camino la esperanza (p. 46); como modo de enfatizar aún más las ponderaciones: “todo tan nuestro de verdad, tan bello / de verdad, tan sencillo” (p. 60); la sinonímica, de palabras o de otras estructuras sintácticas: “para no perecer, para no claudicar / para no abandonar en el camino” (p. 101); otra forma relajada es la repetición como paréntesis (sintáctico-semánticos o métricos) con el esquema /x...x/: “Pensamos que llegaba la redención, pensamos / lo hermoso que sería ver saltar de las piedras / surtidores de agua, surtidores / altos de fe, pensamos” (p. 46); menos corriente, puede encontrarse la variante de la *traductio*: “y yo en lo hondo de tu cuerpo viva, / hondo muchacho que una tarde clara / se acercó a ti [...]” (p. 66); interesante, aunque infrecuente, es la que se constituye en concatenación de elementos con un efecto de arrastre imparable: “la vida que nos han quitado: golpes / que caen en el desamparo, desamparo / que va cayendo en soledad y olvido (p. 84); etc. Ya en CMN los recursos reiterativos se serenán y matizan, como en el expresivo “Sobre la tierra” donde la sinuosa reiteración elocutiva sugiere verbalmente la caída de la nieve.

Pero no acaban ahí los fenómenos de repetición. Por su importancia numérica y estructural ocupan un lugar relevante la anáfora, la epífora y la *complexio*, fenómenos de la repetición a distancia que, al ser soporte de estructuras paralelísticas amplias con esquemas sintácticos similares y con contenidos psíquicos equivalentes, contribuyen decisivamente a la insistencia rítmica del poema mediante la que se encarece lo expresado, potenciando la emoción y canalizando la sobredimensión significativa. Veamos algún ejemplo tras puntuar que Sahagún no suele seguir esquemas rígidos, de manera que introduce variaciones que, sin perder la eficacia del procedimiento, lo hacen más personal y sutil, menos mecánico en definitiva. En forma de estructuras plurimembres:

Si vuelvo la cabeza,
 si abro los ojos, si
 tiendo las manos al recuerdo
 [...]
 El mercurio subía caliente hasta el fin,
 estallaba de asombro el cristal de los tubos de ensayo,
 se alzaban surtidores, taladraban el techo (p. 16)

Con la estructura pregunta-respuesta:

[...] ¿Recuerdas el camino?
 Y se cerraron todos los caminos.
 ¿Hablabas de esperanza? Y la cortaron
 los leñadores como a un árbol. ¿Piensas
 qué sería de ti sin las estrellas?
 Y la mano de Dios las borró todas.” (p. 82-83)

La anáfora propiamente dicha (/x.../x...), más o menos seriada, proporciona un efecto de recuerdo, de insistencia y de unidad: “Porque el hombre miraba la rosa / [...] / porque a campo traviesa, los corderos / se le escapaban [...] / y porque nadie se atrevía / a llamar a las puertas” (p. 48). Lógicamente, aparece en las composiciones de corte tradicional: “Del rosal vengo, madre, / del rosal sin sentido. / [...] / De la rosa perdida / [...] / la tiro al río. / La tiro al agua [...]” (p. 147). De manera más o menos discreta el recurso persiste en PUO y en LP: “[...] ¿Vuelves tú / difuminada imagen de mi mismo, / vuelves apenas a entregarme sólo [...]?” (p. 62 PUO); “donde sólo hay presencia de lo desconocido, / donde, varado el barco, una luz sucia / [...] / donde yo mismo soy litoral en otoño” (“Flujos”). En fin, el paralelismo puede estar determinado por la epífora /...x/...x/...x/ -“cuando el diluvio universal, / el llanto universal, / y un cielo todavía universal” (p. 15)- o por la combinación de ésta y la anterior (*complexio* /x...y/x...y/) -“hemos venido aquí. Nosotros / -¿es esto amor, esto que brilla / al fondo del río?-, nosotros / hemos venido aquí” (p. 72)-.

Junto a reiteraciones estructurales y paralelismos, las correlaciones sintáctico-semánticas, sutiles y eficaces formas paralelísticas, tienen una presencia discreta pero interesante. Tales correlaciones, ligadas “a los arcanos de la forma interior poética” (Alonso 1976:436-437), dotan de una intensa trabazón y expresividad a los poemas en donde se instalan. Con esta función, aun con variantes, es claramente constatable en “Renuncio a morir”, “Atardecer en el río”, “Ciudad”, “Creación” y “Por un momento pienso en ti”, “Canción” o “Invierno y barro” donde tales formas paralelísticas evolucionadas contribuyen a vertebrar la versificación libre (que, como se sabe, lo es “ma non troppo”). Veamos el caso de “Sobre la tierra” cuya forma anafórico-correlativa le aporta gran ritmo y plasticidad:

“[...] cada
 flor que toco (clavel,^(A1)
 rosa mágica ^(B1), almendro ^(C1)),
 cada luz ^(D1) que me hiere
 en los ojos están
 (rosa a rosa ^(A'1), clavel
 a clavel ^(B'1), luz a luz ^(D'1),
 almendro a almendro ^(C'1)), están
 diciéndome que vives.”

En esquema ordenado: A1 B1 C1 D1
 A'1 B'1 C'1 D'1

Dentro de esta serie de fenómenos y a medio camino entre el ritmo y la sintaxis del verso, la poesía de Sahagún es muy rica en emparejamientos, dualidades formales (= semánticas) y bifurcaciones que, estableciendo paralelismos parciales, refuerzan su dimensión unitaria y estructural. Dentro de un conjunto de estructuras sintácticas de tipo bimembre (de palabras o de unidades sintagmáticas más amplias), llama la atención el enorme número de las que se organizan en torno a la conjunción copulativa y, aunque menor, en torno a la disyuntiva. Unas y otras, que sin duda se han de ligar con la perspectiva dual cosmovisionaria que detectaba en la temática y en la estructuración de muchos poemas (recuérdese el sintomático *pero*), contribuyen a la modulación rítmica y a la matización o complementación semántica, no sólo de los poemas en verso, sino también de las prosas. Por citar algún ejemplo donde la simbiosis rítmico-semántica es evidente: en “niño perdido y hallado en la arena” (p. 105) nótese el efecto de balanceo que produce; la dualidad simbólica percibida en “Parábola y metamorfosis” no sólo es ‘audible’ sino incluso ‘visualizable’ “[...] el tierno (1) / y aleante niño (2) de dos (1) nombres (2): Luis (1) Carlos (2), con un ritmo que cruza todo el poema: [...] “el aire se hace / irrespirable y triste. [...] El hombre / que se ve solo y desplazado / [...] decide / qué es lo justo y lo injusto [...] para mayor gloria de Dios y de la especie”. El rasgo se perpetúa en PUO y en LP donde el segundo miembro redundante en la noción del primero, a veces de manera muy sutil: “cerrar los ojos y aprender olvido” (p. 17), “los oros tibios y el fulgor velado” (22), “pasan alas oscuras y olvidados lamentos” (“Sílabas”), “sumando infancia y fuego”; etc. No hará falta insistir en la sugerencia del recurso para

reflejar la tensión del sujeto entre fuerzas contradictorias, entre dualidades que se proyectan a un nivel sintáctico ("Nada posees"), aunque también puede reforzar sensaciones de serenidad, de armonía ("La luz y el canto").

Las bimembraciones disyuntivas, que en parte redondean la perspectiva anterior de oposición entre polos contradictorios, se incrementan no por casualidad a partir de PUO. No expresan necesariamente una exclusión conceptual, sino, a veces, una complementación o reforzamiento, aparte de su función en el machaconeo rítmico -"la mirada del niño o la del enamorado" (p. 111), "la tristeza o el tedio" (p. 90 PUO). El hablante del poema, como diría Persin, utiliza las propiedades disyuntivas / conjuntivas de la palabra o para señalar la dualidad de la existencia, del lenguaje o del arte (cf. 1986:141-142): "libres para gozar o para destruirnos" (p. 131), "regreso o despedida, luz o sombra" (p. 141), "tu asombro o tu indiferencia" (p. 89 PUO), "Ahora o nunca" (poema), etc.

Otra manifestación de la bimembridad se produce entre esquemas sintagmáticos que, yuxtapuestos, resultan equivalentes y complementarios. Se trata de una especie de estructura geminada o reduplicada en la que el primer miembro genera un segundo que desborda el significado del anterior y con el que, a la vez, queda más redondeado y la emoción surge más imperiosamente: "que le llorase, que le recordara" (p. 49), "se acercó a ti, se emocionó a tu lado" (p. 66), "no somos nadie, no importamos nada", "igual desesperanza, más árboles sin vida" (p. 77 PUO), "en mar surcada, en imprevisto viaje" ("Lago"). De nuevo, el rasgo puede alcanzar un simbolismo estilístico de gran efectividad: "Mis palabras se agrupan / caen paralelamente / a la lluvia, al olvido" ("Noche"). Una variante sumamente interesante de la bimembridad asindética y geminada es la que se constituye, desde el punto de vista semántico, en auténticas bifurcaciones que se revisten de especial importancia por ir emplazadas al final del poema, intensificando su expresividad y concluyéndolo con un anticlimax final: "desolación para los que esperábamos, / tras noches de ansiedad, siglos de entrega" ("Insomnio", PUO).

A título de inventario, señalo la presencia de esquemas de estirpe barroca del tipo Si A, Sí B (p. 62), Sí A, No B (p. 97, 62 PUO), No A, Sí B (p. 97, 158); la discreción de los hipérbatos que, no obstante, en varias ocasiones comienzan el poema -"De corazón adentro se puso el mundo triste" (p. 46)-, siempre generan expectación -"De todas la ciudades vendrán / los hombres" (p. 26)-, o dotan al período de fuerza expresiva (vid. "Invierno y barro"); la relativa frecuencia de anástrofes posponiendo el verbo personal al final de la frase con connotaciones afectivas -"Bosques / en llamas altas, altas / palmeras encendidas, hombres

mueertos, / me rodeaban, lo recuerdo todo” (p. 21); y las numerosas antítesis que ponen de manifiesto la tensión emocional o el cruce de perspectivas e intensifican el reflejo de la inquietud espiritual del sujeto que, en vez de optar por uno de los elementos en pugna, crea una condición donde la síntesis de los dos se ofrece como una lectura posible:

Era la vida, el viento,
 apresando en sus redes la creciente
 felicidad, era la muerte misma
 que yo veía lejos o casi no veía (p. 22)

¿Será verdad que la vida nos traiga
 también la negación de la vida,
 que en el instante del placer coexistan,
 como en un sueño hermoso y triste,
 eternidad y acabamiento? (p. 130)

9.3. POEMAS, ESTROFAS, VERSOS Y ASPECTOS SINTÁCTICO-RÍTMICOS, FÓNICOS Y GRÁFICOS

Aparte de algunos textos en prosa, como vimos, de estrictas calidades poéticas aunque con un sesgo ensayístico debido quizá a la necesidad que Sahagún sintió de “objetivar” una experiencia infantil, la mayor parte de su obra poética se desarrolla en verso. Sahagún manifiesta también en el plano compositivo de los poemas una amplia gama de recursos estróficos y métricos: poemas no estróficos unitarios (silvas de versos con base endecasílabo y heptasílabo aunque aparezcan subalternos de otra medida), romances heroicos (y en otros metros), poemas en versos blancos (en su mayoría endecasílabos o eneasílabos), poemas no estróficos distribuidos en “series estróficas” libres (en versos blancos y libres -con base métrico-rítmica fundamentalmente endecasílabo y/o heptasílabo en la mayor parte del poema, aunque también aparezcan versos de otra medida-) y, en fin, poemas estróficos de carácter tradicional (de tres versos, en cuartetos y cuartetos, de cinco versos, sonetos -de tipo clásico y en eneasílabos- y otras estrofas).

En general, en PA predominan los poemas no estróficos tendentes a la amplitud y el versolibrismo. La factura del poema y del verso logra su plenitud

en CMN, compuesto sobre todo por poemas de mediana extensión en endecasílabos blancos normalmente encabalgados, con eneasílabos solos de rima asonante (“Atardecer en el río”) o combinados afortunadamente con otros metros (“Entonces”, “Fotografía de niño”); también aparece la combinación de alejandrinos y endecasílabos en cuartetos (“Palabras junto a un lago”). EC despliega una gran variedad de formas y de tonos que revela bien a las claras la capacidad de Sahagún como poeta y su habilidad para manipular el lenguaje en función de diversos registros y necesidades de expresión. La regularidad y el tenso orden presiden, en fin, la construcción de poemas y de versos (sobre la base del endecasílabo blanco y de impecables eneasílabos) en PUO y LP.

Desde el punto de vista de la versificación, Sahagún se halla inmerso en la doble tradición de la poesía clásica y de la moderna -modernismo y vanguardias-. Su versolibrismo responde, básicamente, al ritmo del endecasílabo, aunque las medidas sean otras, en torno al que rondan los versos subalternos: heptasílabos, pentasílabos e incluso eneasílabos. La irregularidad métrica, que junto a determinados incisivos y la colocación de las pausas contribuye al tono conversacional de los poemas, sólo es aparente. Por ejemplo, en “Y en-ci-ma de la mesa, los pa-pe-les in-mó-vi-les del tiem-po / y de-trás / un hom-bre bue-no y al-to”, el primer verso es, en realidad, la combinación de un heptasílabo y un endecasílabo. El segundo, tetrasílabo, forma unidad métrico-rítmica endecasílabo con el siguiente al que encabalga. Al mismo principio, aunque invertido, obedece la alteración del ritmo o del metro endecasílabo mediante su combinación con otras medidas o a partir de la distribución en versos diferentes, como también practicó Blas de Otero (cf. Cruz, 1988:21). Sendos ejemplos:

- | | |
|---------------------------------------|------|
| de bar-cos que zar-pa-ban y ga-lo-pes | (11) |
| a-pre-su-ra-dos. | (5) |
| E-ra él | (4) |
| muy le-jos, en la sel-va | (7) |

Si fundimos el segundo verso con el tercero obtenemos un eneasílabo; si tenemos en cuenta el tercero y el cuarto, un endecasílabo. En cualquiera de los casos el ritmo se ajusta al esquema del endecasílabo. Segundo caso, distribución del endecasílabo en dos versos distintos:

al hom-bre <u>que han</u> de ser, can-tan ca-mi-nan	(11)
ba-jo la luz del al-ba.	(7)
Y no son li-bres.	(5)
El es-pa-cio se lle-na <u>de a-lam-bra-das</u>	(11)

La soltura métrica se hace patente en EC, como ha señalado también Prieto de Paula, quien aduce, a propósito de la alteración del ritmo endecasílabo con otras medidas, el siguiente caso donde el decasílabo que rompe la serie métrica coherente “golpea con sus acentos machacones produciendo el sonido (se oye cómo suena el derrumbe) tras el que imaginamos un mundo lunar” (Prieto de Paula, 1987:177):

To-rres <u>que al-za-mos con-tra el vien-to, aho-ra,</u>	(11, sinelefas continuas)
muy pron-to	(3)
la no-che las ha-brá de-rrí-ba-do	(10)

Sobre del carácter poético de las prosas de EC, nótese también cómo los endecasílabos “se cuelan” en el cuerpo del texto o incluso lo cierran con un boche lírico: “urgencias de ser hombre y no estar solo” (“La guitarra”).

Desde sus comienzos Sahagún mostró gran sensibilidad por las cuestiones métricas en su frecuentación de medidas versales poco empleadas que él ha utilizado con personalidad y fortuna. Además de los anteriores hay que mencionar el tetradecasílabo y el alejandrino, plasmado muy flexiblemente, y el eneasílabo. Véanse los alejandrinos polirrítmicos del “Preludio” a “Sol en la plaza” con cesura regular; los versos de catorce sílabas que en “Río” -“Le llamaron posguerra a este trozo de río”- o “Llegada al mar”, de versos métricamente regulares pero de ritmo entrecortado -en consecuencia simbólica psíquico-rítmica (el choque del río que llega al mar)- se explayan y / o alteran como el curso de la corriente .

Respecto al eneasílabo cuya utilización por Sahagún ha sido ponderada, en “Fotografía de niño”, hábilmente alternado con el heptasílabo, contribuye a que no se pierda el dinamismo de la canción, pero evitando un inadecuado ritmo juguetero. “Vuela un ave”, “Lugares” o “Un violín sonará en tu pecho”, escritos íntegramente en eneasílabos, están dotados de energía rítmica y a la vez de la medida expresiva que requiere el tono dolorido o nostálgico de su contenido. Un regusto por la experimentación polimétrica es puesto de manifiesto por Sahagún incluso en el poemilla-homenaje a Rafael Alberti, donde combina ene-

asílabos con heptasílabos e incluso altera el ritmo de octosílabo con los del eneasílabo y del endecasílabo.

Por otro lado, no le falta razón a Santiago Navarro al relacionar con la manera ponderativo-exclamativa de la primera época el empleo de recursos métricos como sinalefas y dialefas con las que el poeta, en un caso como "Un niño miraba el mar", "acaso persigue remedar el oleaje aludido, el efecto de flujo y reflujo, con ciertas licencias en el cómputo silábico" (1989:190). La recurrencia a tales licencias no se limita a la poesía de la primera época, sino que, con grados, se extiende a lo largo de toda su poesía. Las sinalefas, sistemáticas y con matices múltiples, provocan, en general, junto a las frecuentes sinéresis, una sensación de *continuum* cuando no, si las primeras contraen sílabas tónicas o saltan el obstáculo de una pausa sintáctica, de atropello y urgencia. En los anteriores versos ya he señalado algunos casos de sinalefas necesarias para el correcto cómputo silábico.

Asimismo, desde muy pronto, Sahagún muestra su sensibilidad y habilidad para la distribución acentual del verso reflejando en los ritmos suaves y armónicos sensaciones de optimismo y alterando los esquemas acentuales cuando las emociones desbordan la constricción de los compases regulares. En "Manantial", por ejemplo, el esquema acentual predominante es el de los versos melódico-sáficos, que expresan la suavidad y el optimismo de la llegada del nuevo ser a la vida. Pero dicho esquema se altera de manera significativa en el verso 4 que introduce un acento antirrítmico (7) y en el 6, en que la serie endecasílabo es cerrada por un tetradecasílabo: la primera alteración obedece, quizá, a la sensación de urgencia que el mismo verso expresa en el plano conceptual; la segunda, además de sugerir el desbordamiento de la alegría mentada, conlleva un balanceo rítmico que condice con el trotar al que se refiere la imagen del caballo. Poco más abajo, la evocación serena del rincón infantil que parece comenzar el endecasílabo melódico no es posible y, en consecuencia, se impone el énfasis del recuerdo triste: endecasílabo heroico -verso 2-, sendos endecasílabos sáficos encabalgados (el 3 con un acento antirrítmico, en la sílaba primera) y el 5, melódico con un acento extrarrítmico (en la sílaba octava): la idea de precipitación, de alejamiento de la armonía infantil, tiene su reflejo en la alteración más o menos violenta de las pautas acentuales del endecasílabo: "Pero avancé. Y la vida se hizo dura / como una roca, innecesaria / igual que la ventana de una celda"; el primero resulta ser un endecasílabo sáfico (acentos en sílabas 4, 8 y 10), pero en el que los acentos extrarrítmicos de las sílabas 1 y 8 anulan su dulzura natural. El verso 3 es, en tanto endecasílabo, arrítmico. El 3, heroi-

co en el que se percibe el extrarrítmico de la sílaba 8, refleja, en relación con el significado implícito, el necesario enfrentamiento a la dureza de la vida. Los efectos de los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos como expresión de una tensión métrica que sugiere un encarecimiento o precipitación emocional son aún más perceptibles en algunos versos de "Agua subterránea", "Las nubes" o, de catorce sílabas, en el comienzo de "Río".

En fin, otros ejemplos de su poesía última no hacen sino confirmar el consumado dominio del verso, el mentado perfeccionismo sahaduniano. Obsérvese cómo el cansancio, la monotonía, el sentimiento de derrota, quedan reflejados en la impecable tensión/distensión de la primera estrofa de "El visitante" cuyos tres primeros endecasílabos enfáticos proclaman el destino de la evocación y de lo evocado, proclamación que incluso se "desinfla" en el cuarto verso. No es monotonía sino sostenido equilibrio, mantenida inquietud, los sugeridos por los versos de "Invierno y barro", abierto por un impecable endecasílabo enfático que pone en tensión desde el principio todo el poema y luego recorrido por una sorda armonía de la que son ilustrativa muestra los endecasílabos sáficos y / o melódicos que suceden al anterior (sin dejar la acentuación enfática de la primera sílaba en los versos 5 y 6).

Especial mención hay que hacer, por la importancia estilística que tiene en esta poesía, de la figura sintáctico-métrica del encabalgamiento, tan abundante que sólo una relación de ejemplos supondría la reproducción de buena parte de la misma.

Como vimos, en general, la poesía de Sahagún, sobre todo la de los primeros libros, discurre con amplificaciones, con encabalgamientos ininterrumpidos y a veces tumultuosos, limitando la esticomitía, de tal manera que el verso se acompasa al ritmo de la emoción y del pensamiento. La esticomitía, por su parte, también contribuye al mismo objeto aunque prestando, lógicamente, un matiz rítmico-emotivo diferente. Frente a aquéllos, ésta, mucho menos frecuente, da sensación de equilibrio y supone un descanso de la tensión que los primeros generan, expresando, en general, circunstancias serenas (comienzo de "Junio"). En ocasiones aparece como forma de enmarcar el poema, llamando la atención sobre el motivo, situación o contexto del que parece derivarse el desarrollo posterior -"Todo empezó una tarde con palomas" (p. 101)-, de arranque absoluto -sobre todo en PUO: "Llegado al fin de esta aventura inmóvil," (p. 79)- o de final conclusivo (de un fragmento o absoluto) -"todo es infancia en la aurora completa" (p. 105), "Y nació la palabra. Sólo entonces, / con negación y sin

remordimientos, / halló una certidumbre verdadera” (p. 120)- que se tiñe de cierto dramatismo a partir de PUO -“Pero la noche pudo con su empeño” (p. 23), “La única certidumbre eran mis labios” (“Única certidumbre”); en “¿A qué otro techo para refugiarte? / Yo mismo, oh muerte, soy tu propia casa” (p. 21 PUO) apreciamos, además, otro uso frecuente de la figura: el de constituir el cuerpo de una pregunta absoluta. En fin, la esticomitia contribuye al reposo del ritmo de la estrofa pero, tal reposo no conlleva necesariamente el sosiego psíquico, la tranquilidad espiritual. Lo que se pone de manifiesto en alto grado en PUO donde se da una tendencia a la esticomitia, no para expresar remansos de paz, sino, por el contrario, para sugerir el “machaconeo” monótono del destino; “Anticipa llanuras”:

Desandar no es posible: mi biografía es la del viento.
Desde la lejanía, tu cabellera es un río tibio,
y tú, la imagen ciega del retorno al origen.
Morir, tras verte, es mi único destino.

Las valores rítmicos y semánticos del encabalgamiento en la poesía de Sahagún, más variados e interesantes, tienen en común el sugerir tensión (que puede ser positiva, vitalista, o negativa, de estirpe barroca) y contribuir poderosamente al tono discursivo de los poemas. Luego, son múltiples los matices y clases de encabalgamientos, sus formas y funciones. En los poemas de juventud las sensaciones de *tempo* rápido (“Agua subterránea”), de perentoridad o agitación emocional se reflejan en la violencia rítmica de los encabalgamientos abruptos que, no obstante, al hallarse fuertemente trabados bajo la disciplina de impecables endecasílabos, no ponen en peligro la intrínseca unidad elocutiva (“Hacia la infancia”). Ya de PUO, en el ejemplo de “Innoble luz”, el aguijoneo de la memoria, del fracaso y del sufrimiento, parece estar también sugerido por los encabalgamientos abruptos (no demasiado dislocados) que “horadan” el cuerpo de los versos:

Porque no es un mal sueño que se acabe,
sino un perpetuo acoso. Y prevalece
su realidad tenaz, su mordedura,
penetrando en nosotros, impidiéndonos
cerrar los ojos y apredender olvido.

El último encabalgamiento, suave, produce finalmente una distensión rítmica. Pues, ciertamente, este tipo suele ir acompañado de sensaciones de “prolongación sedosa” (Alonso, 1976:407): “y en el espejo de unas manos llenas de agua / iba a mirarse la esperanza, y estaba limpia, y sonreía” (p. 16). En concurrencia con el ritmo acentual y el contenido psíquico, el encabalgamiento suave contribuye otras veces a sugerir, más que sensaciones de dulce suavidad, de morosidad cansina -“Fatigados, tus párpados oscilan / entre las lentas sombras navegadas” (p. 13 PUO)- o de serenidad y de esperanza reflexiva (en “Un violín sonará en tu pecho”). Pero lo más normal es que encabalgamientos abruptos y suaves se combinen produciendo una especie de flujo y de reflujo rítmico que refleja el contradictorio transcurrir de la conciencia del sujeto entre tensiones ambivalentes (“La casa”).

En relación con el frecuente carácter conversacional de esta poesía, la disminución hasta casi su desaparición de la pausa versal obligatoria y la alternancia de endecasílabos suaves y violentos determinan un ritmo que no es el de la regularidad métrica sino el del difícil equilibrio entre la prosa y el verso. Así el encabalgamiento contribuye a la plasmación de un “ritmo interior” y refuerza, sobre todo si se produce ininterrumpidamente, el *tempo* lento de la discursividad, en contraste con el antecitado, sea amorosa (“Aquí empieza la historia”, “Claridad del día”, “Sobre la tierra”, “Mañana feliz”, “Palabras junto a un lago”, “Playas de Exmouth”), meditativa sobre la realidad histórica (“Guevara: octubre 1967”, “Palabras a César Vallejo”, “Desde esta colina”), metafísica incluso (“Un largo adiós”, “Así fue”, etc.) y, en todo caso, señal del fluir de la memoria del sujeto (“Niño en peligro”).

Dejando, por evitar una excesiva prolijidad, la diversidad de formas y de matizables valores (como los de anticipar intencionalmente una unidad que relaciona dos versos distintos o de realzar su especial significado: “[...] no podemos *insolidariamente* / vivir sin más, [...]”), retomemos sendos ejemplos representativos de la primera y última época de Sahagún. En “Manantial” el efecto rítmico del encabalgamiento no sólo sugiere un aceleramiento, incluso un atropellamiento finalmente sofrenado, que refleja simultánea y armónicamente el trote del caballo y el vitalismo alegre, sino que, además, al resaltar a los gerundios, formas durativas del verbo, contribuye a dar la impresión del tumultuoso y/o fluente discurrir del agua:

Y bajaba dormida el agua, dando
saltos de gozo, resbalando
su claridad entre las piedras, viendo
inéditas palomas, altos ángeles
casi de carne y hueso, con las alas abiertas.

En los versos siguientes de este poema indican la ansiedad acezante, la prisa por crecer, la impetuosidad del río naciente. Como sugerencia, quizá resulte interesante la relación de la pasión por el agua en la poesía de Sahagún con su predilección por la figura del encabalgamiento que, precipitada o sedosamente, representa un discurrir entrecortado o regular del verso. Que no se trata de una casualidad ni que la asociación se halla limitada a la poesía de la primera época lo confirman otros ejemplos de PUO como "Oeste a solas" y "La nada memorable" donde corriente del agua -concepto- y avance de los versos encabalgados -forma elocutiva- vuelven a manifestar una asombrosa simbiosis.

En ese libro es mayor la frecuencia de encabalgamientos suaves que, como he insinuado, no sugieren una fluidez plácida sino un equilibrio tenso, una necesidad de ordenar y controlar las sinuosidades de la conciencia del yo lírico ("Menos mi propia vida"). Equilibrio contenido que no siempre es posible o que, si lo es dentro de la regularidad métrica, se quiebra a veces significativamente en un desajuste métrico-sintáctico. Fijémonos en "Vuela un ave", segundo poema aludido, por su representatividad. Su mayor parte está constituida por una sucesión de encabalgamientos, casi todos suaves, y alguna esticomitia, ordenados en pareados gráficos, que evocan el fracaso del pasado dentro de una contención emotiva, demorada y serena. Precisamente una esticomitia marca una frontera estilística cuyo fondo conceptual es la frontera del pasado y del futuro, del balance del presente y no ya del pasado: las imágenes se tiñen de sangre y de oscuridad, los versos se dislocan violentamente, su aliento se entrecorta y cae como el ave derrotada, el jadeo sugiere casi el gimoteo, proyectando todo el proceso de encabalgamiento la angustia existencialista a la que se refería Bousoño al interpretar la presencia del fenómeno en la poesía de posguerra (cf. 1985:II,483) :

Tú me esperas en la colina.
Un ave ensangrentada vuela

indecisa hacia ti. La noche
confunde vida y muerte. Llega

a tus pies sólo un aleteo
tenue, vencido, que se quiebra.

En conclusión, el encabalgamiento suscitaría, de una parte, la suavidad y el empuje de la juventud; de otra, su quiebra y las asechanzas de la vida, respondiendo a una ejecución poética en la que un pensamiento discursivo o reconcentrado, impulsivo o sinuoso, se expresa a través de una sintaxis que desborda los versos con progresivo incremento de la hipotaxis y que refleja el ritmo interior del yo lírico -sus contradicciones anímicas y sus tensiones ante el proceso temporal y la realidad espacial y social-.

Si, como sostiene Bachelard, existe “la palabra del agua” (cf. 1974:278, 281), “que una expresión poética [...] pura y dominante [...] tiene una relación directa con las fuentes materiales elementales del agua” y que en la actividad poética hay una especie de reflejo condicionado, el “psiquismo hidratante” de la poesía de Sahagún se evidenciaría también en su dicción fónica, concretamente en su predilección por consonantes líquidas y por vocales abiertas que discurren armónicamente. Desde luego, parecería llevar algo lejos el intento de buscar un “paisaje acuático” basado en la acumulación de los sonidos líquidos pero, de manera más amplia, cabe la posibilidad de sugerir la coincidencia entre el lenguaje “fluido”, como lo es en grado extraordinario, de la poesía de Sahagún, y su propensión a las imágenes del agua. Para un fonético tradicional la mayor frecuencia de ciertas isotopías fónicas no significaría sino una “curiosa metáfora”, como delata el mismo Bachelard. Pero se acepta sin dificultad que tales aliteraciones constituyen, o pueden constituir si se producen de determinada manera, imágenes del significante al ser “movimientos [...] de asociación de color y vocales que, como los de medida y ritmo acentual (e íntimamente asociados a ellos), tienen lugar en una cámara secreta de nuestra psique, no exactamente en la imaginación figurativa, sino como en el subsuelo de ésta o en su transfondo” (Alonso, 1976:381). Pues bien, en el plano de las sugerencias, obsérvese la sutil correspondencia entre las imágenes del significante y las imágenes del significado, o entre la sucesión de la cadena fónica y las sensaciones que despierta, no por causalidad, el tan citado “Manantial” donde se aúnan la claridad de las imágenes de la corriente y de la alegría, los encabalgamientos en cascada y los sonidos claros y dúctiles de vocales abiertas (la mayor parte) y de consonantes líquidas, a los que acompañan sibilantes que refuerzan las sensaciones de deslizamiento:

Y bajaba dormida el agua, dando
saltos de gozo, resbalando
su claridad entre las piedras, viendo
inéditas palomas, altos ángeles
casi de carne y hueso, con las alas abiertas.

“¡Oh, canto del río, maravillosa logorrea de la naturaleza-niña!” (Bachelard, 1974:281). Otro breve y muy posterior ejemplo vuelve a poner de manifiesto, en una dirección que le agradaría a Bachelard, la quizá no tan fortuita coincidencia de la idea de fluidez que el verso expresa y la expresividad suave de la sucesión de vocales y eses: “varada luz que fluye levemente”.

Al margen de ese tipo de curiosidades, que quizá no lo sean tanto, la crítica no ha dejado de pasar por alto, ya desde la publicación de PA, la sensibilidad idiomática de Sahagún que se manifiesta también en su facilidad para sugerir, mediante la dicción fónica del lenguaje, sensaciones adecuadas al contenido que acompañan. Aparte de la rima estrófica que utiliza en algunos poemas, de corte clásico (“Dura es la noche cuando el alma insiste”) o de verso libre (“A imagen de la vida”), sin rehuir la esporádica experimentación en este terreno (“Entonces”), la que llama la atención, por su presencia sistemática y por sus cualidades sonoras, es la rima interna (muchas veces reforzada por el acento prosódico) que impregna la médula del verso en un *continuum* de eufónica dicción. A veces, aparecen afortunadas rimas en eco: “sus péchos / héchos a fuerza de caer nieve” (p. 44), “[...] tranquila, / sencilla es la tarde (p. 72), “con mis castillos en la aréna, éra”, “[...] puedes, / debes creerme así. [...]” (p. 66), etc.

En este plano de la expresividad fonética, además de la repetición de palabras completas (fenómeno antevisto) y de la aparición esporádica de términos parónimos o cuasi-parónimos - “[...] se parte, se departe con sombras [...]” (p. 141), “Y escucha, ausculta el variar del viento” (p. 169), “El hombre, el nombre escrito en el crepúsculo, (p. 150)”- donde con una mínima modificación fonética se logra una interesante tensión semántica, las aliteraciones de sonidos pertenecientes a palabras diferentes de la cadena lingüística ofrecen singulares hallazgos estéticos. Entre tales aliteraciones se podrían distinguir las que están dotadas de carácter onomatopéyico y las que son, genéricamente, “imágenes del significante” (Dámaso Alonso). Del primer subgrupo son muy interesantes las siguientes: “[...] acostumbrado al estruendo / de la metralla, trataría” (p. 152), donde la repetición de los sonidos dentales sordos y alveolares o ambos formando grupo consonántico logra evocar el tableteo de los disparos; “[...] se oían cascos / de can-

sados caballos invisibles (p. 27 PUO)”, cuya aliteración de la sílaba compuesta de velar sorda más vocal sugiere fónicamente el galope de los caballos; el mismo tipo de aliteración ya aparecía en el primer poema de PA asociada a la dureza de la caída:

cuando entraron los lobos, después, despacio, devorando
 el agua se hizo amiga de la sangre
 y en cascad^as de sangre cayó como una herida,
cayó sobre los hombres
 desde el pecho de Dios, azul, eterno.

A la vez, obsérvese el efecto de dinamismo expresivo negativo, de lenta inexorabilidad, que la aliteración silábica refuerza en la repetición gradual del primer verso. Con carácter onomatopéyico, en “Vine a oír el tambor de la Gomera” se halla probablemente una de las aliteraciones más expresivas y “sonoras” de toda la poesía de Sahagún: “vine de léjos a desenterráros, / léntos redóbles de atabáles ráros” (p. 104 PUO), donde la repetición de erres, apoyada por las dos sílabas con dental sorda, en menor medida por las sílabas con bilabial, y en combinación con el machaconeo acentual, simulan lingüísticamente el sonido de los tambores mencionados. El eco de esta resonancia se extiende a otros versos del mismo poema: “En los barrancos o en la cumbre airada, / bajo un cielo en rotunda retirada”, con base alveolar (simple o múltiple) que potencia la sensación acústica; y en “no hallé sino un silencio duradero / a dos pasos de un mar de áspero cuero”, cuya sucesión de sibilantes y alveolares reproducen tal vez la antinomia entre el sonido (lo buscado) y el silencio (lo hallado). En la misma línea, la aliteración de la sibilante se halla claramente asociada al contenido en “la aventura insondable del sonido” (p. 31 PUO) y en “pasan sonidos que no son de este mundo” (“Sílabas”).

En varios pasajes la repetición de bilabiales oclusivas -sobre todo sordas- ofrecen, dentro de una semántica común, matices significativos, pudiendo ser relacionadas con la firmeza y obstinación de la marcha -“[...] Pero subo, / no dejo huella pero piso fuerte, / como llevado por el aire paso [...]” (p. 44)-, con las dificultades del avance -“[...] A duras penas / paso entre la niebla, como un / niño mayor que se ha perdido (p. 81)-, o con un golpeteo de puertas: “[...] como / si se abrieran de pronto las puertas de la patria” (p. 25). En simbiosis con los contenidos, la bilabial sonora coadyuva a transmitir sensaciones fugacidad: “el viento, el valle, cómo mi alegría / se va, la entierran, se la llevan...!” (p. 22), donde

las sílabas con bilabial contribuyen a sugerir el rápido soplar del viento: No es raro que en torno a este fenómeno de las isotopías se produzcan también casos de complejidad expresiva, de superposición de sensaciones contradictorias apoyadas en sugerencias acústicas de diferente valor (“Invierno y barro”). Si dentales y alveolares sugerían el repetitivo ruido de los disparos anteriormente, en “estallaba de asombro el cristal de los tubos de ensayo, / se alzaban surtidores, taladraban el techo” (p. 33) son asociables con la explosión de la alegría.

Por concluir con la serie de ejemplos que no agotan el inventario del fenómeno, las líquidas en las breves secuencias “[...] tienes al lado / mil álamos aún [...]” (p. 29) y “uno pudiera ver palomas blancas, justas, / lo clandestino penetrar con alas [...]” (p. 155), reflejan, incluso en su forma gráfica, una sensación de ingravidez, de aleteo clarísimo en el segundo caso, de sentido ascensional. Por el contrario, la interdental sorda de “cabizbajo y mezquino” (p. 168) y de “las cenizas en astros cegadores” (p. 50 PUO) remite más bien a lo opaco. Serie de recurrencias fónicas que contribuyen inconscientemente a la musicalidad interna del verso, más que en función de delectar al lector (cf. Lausberg, 1984:II,277), de conducirlo emotiva, inconscientemente, en el proceso de lectura.

Para redondear la visión del despliegue de recursos expresivos en esta poesía me referiré brevemente a la funcionalidad semiótica que en aquella tienen los elementos gráficos y tipográficos. Sahagún, que sale a la luz como escritor dentro del ambiente de la poesía social, lector de Nora y de Machado, suele utilizar los puntos suspensivos para apuntar, más que situaciones de la patria presentes o venideras (“El preso”, “Otra vez río”, “Septiembre 1975”), estados de la conciencia y de la memoria (“Llegada al mar”, “Niño en peligro), sensaciones de inconclusión, de alargamiento intemporal - “[...] ritmo de las piedras, un orden milenario / corroborado por los arcos...” (“Crónica de un paisaje”) o de un deambular inacabado: “recorrí largamente la plaza sin tus pasos...” (“En lo oscuro”). Cuando un fragmento poemático aparece como “enmarcado” entre ellos se aprecia una función parentética que, a diferencia de la acotación de los paréntesis convencionales, indica una implícita y conflictiva relación con el conjunto del texto donde se inscribe (“Otra vez río”). Y, en general, aparecen en relación con sentimientos contradictorios, pues su inconcreción revela “un gesto de impotencia, una renuncia ante todo lo que es demasiado íntimo [...], algo que resulta inefable” (Staiger, 1966:92): “Si ahora estuviéramos de pronto / allí, junto a aquellos olivos...” (p. 127), “una mujer al lado nuestro, el río...” (p. 74), “Un desear a ciegas lo invadía / todo: la fuente, el mar y sus cantiles, / la tierra, el aire apenas...”

(p. 80), “¿Y para qué aprendí a escribir / la palabra abandono...?” (p. 81), etc. En definitiva, los puntos suspensivos reflejan el deseo de nombrar, matizando lo que se nombra, en busca de las razones profundas del ser que se muestra siempre escurridizo o inaprensible comenzando donde la escritura acaba.

El uso más general del paréntesis y de los guiones en la poesía de Sahagún, presentes fundamentalmente en PA y CMN, es el de interrumpir el giro del discurso con una oración aclaratoria o incidental constituyendo glosas explicativas, guiños cómplices, irónicos o intertextuales, reducidas amplificaciones (“En el principio, el agua”, “Manantial”, “Entonces”, “Canción de infancia”), cualificaciones de detalle (“Sol en la plaza”), puntualizaciones enfáticas (“Claridad del día”, “Niño en peligro”, “Sol en la plaza”), confidenciales y apelativas (“Las nubes”, “Creación”, “Palabras junto a un lago”) y, a veces, sintetizadoras o conclusivas (“Hacia la infancia”, “Y es de día”).

En cuanto a la tipografía en cursiva, al estudiar la organización temático-formal de los libros de Sahagún he aludido a cómo una serie de poemas eran así presentados con la intención explícita de “avisar” de su específica función. Tales poemas en cursiva suelen implicar significados generales o, en otras ocasiones, reflexiones que el poeta hace en torno a su propio proceso biográfico y literario; y por ello mismo, como en el caso de José Hierro, Sahagún los dispone a la manera de prologuillos que anuncian otros poemas, secciones o libros, o de epílogos que concluyen a éstos últimos. Aparte de su función añadida en citas, dedicatorias o titulos específicos, dentro del cuerpo de los poemas, la cursiva destaca el engaste del préstamo gongorino “*tu llano y sierra, oh patria, o flor de España*”, verso final de “Variación”, y la cita *do ut des* con carácter satírico en “Parábola y metamorfosis”.

Aunque no muy abundante, el simbolismo de los espacios en blanco pone de relieve el valor de los versos que separan o descuelgan. Por ejemplo, en “Invierno y barro”, compuesto por una tirada de 20 versos unidos, los dos últimos, separados sintáctica y espacialmente de los anteriores, ofrecen así un destacado carácter conclusivo. Al final de “En el principio, el agua” se observa la misma intensificación conclusiva a la que se añade el simbolismo gráfico de la separación que acentúa el giro conceptual, el “salto” de cascada del agua convirtiéndose en sangre. En pauta similar al giro operado en este poema y reflejado espacialmente están otros casos, como “Manantial”:

igual que la ventana de una celda.

Crecí y crecí.

¡Qué oscuro el campo, el tiempo,
el viento, el valle, cómo mi alegría

La discontinuidad espacial apoya la ruptura temporal de ambos fragmentos y provoca una quiebra del mismo verso en relación con un giro perspectívico o conceptual. El contraste entre alegría infantil y realidad exterior vuelve a ser potenciada así en "El preso":

[...] cantan, caminan,
bajo la luz del alba.

Y no son libres.

El espacio se llena de alambradas.

En bastantes poemas de CMN y EC las fronteras espaciales en blanco responden a las mismas pautas. En "Isla", por ejemplo, la prótasis y la apódosis que lo constituyen se hallan demarcadas visualmente por el procedimiento: concepto, sintaxis y expresión óptica se involucran coherentemente. Valores que, con ligeras variantes, reaparecen en PUO y LP. En "Tu mundo es éste" el simbolismo del espacio que viene tras el verso encabalgante de una sola y breve palabra proporciona una impresión visual equivalente, en relación con su propio concepto, de literal caída:

Extintas ya las lámparas
cae
toda la noche en tus rodillas tristes

Por señalar otro matiz, la distribución de los versos en grupos de dos en "Amanecía duramente" y "Vuela un ave" condiciona una lectura "a golpes", por así decirlo, que se aviene con la sucesión de impresiones que los versos provocan; de ello se desprende una 'sensación de cansancio'.

En lo que respecta al uso de las comillas, hay que recordar de nuevo el carácter dialógico de esta poesía que, a veces, se pone de manifiesto gráficamente. También suele aparecer cuando el hablante quiere llamar especialmente la atención en determinadas citas o alusiones ("En el principio, el agua", "Atardecer en el río", "Parábola y metamorfosis", "Cita en el mar") o en acuña-

ciones (“Visión en Almería, “Salón vacío”) y en la introducción de la voz de “otro” personaje (“Manantial”, “Río”, “Llegada al mar”, “Jardín” “Creación”, “Renuncio a morir”, “Fotografía de niño”, “Parábola y metamorfosis”, “En Toledo”, “Las invisibles redes”).

Por último, es anotable que Sahagún, mediante la métrica y la plasmación impresa de versos largos -y en relación con los otros del mismo poema que son más breves- evoca las impresiones correspondientes a imágenes de lo enorme, del camino, del alargamiento, de la pérdida, de la morosidad...: “El cielo se ha puesto grande, igual que el techo de los palacios” (p. 43), “y anduvo, anduvo, anduvo, con el sol y el sudor en la frente” (p. 49) , “[...] este tren largo y perezoso / que se detiene acá y allá, en lugares previstos pero desconocidos” (p. 133), etc. Y, viceversa, son muchos los versos brevísimos, a veces de una sola palabra aislada que, así resaltados, manifiestan cierto simbolismo gráfico:

toda de agua navegable, toda
pequeña, (p. 37)

Niño,
ya ves cómo corrió la vida: cuesta abajo (p. 84)

¡Tanta dicha no puede ser
irrepetible! (p. 133)

Insaciable,
entré en tu edad madura [...] (p. 48 PUO)

Este simbolismo métrico-gráfico se puede extender a todo el poema, como en el caso de “Árbol en Gáldar”, donde la perfecta regularidad de los dieciocho breves heptasílabos que lo componen le dan la apariencia impresa de la verticalidad, de la ascensión implícita en su semántica.

BIBLIOGRAFÍA**BIBLIOGRAFÍA DE CARLOS SAHAGÚN**

POESÍA

- (1955): *Hombre naciente*, Alicante: Silbo.
- (1956): "Réquiem ante el retrato de primera comunión", *Juventud*, núm. 636, 19 al 26 de enero, p. 3 (del suplemento Aire Libre). [Recogido por Manuel Molina (ed.) en *Antología de la poesía alicantina actual (1940-1972)*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1973, p. 134-136].
- (1957): "Soneto 18", *Juventud*, núm. 686, 26 de enero, p. 16. [Recogido por Francisco Ribes (ed.) en *Poesía última*, p. 146].
- (1958): *Profecías del agua*, Madrid: Rialp. (Col. Adonais).
- (1961): *Como si hubiera muerto un niño*, Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos.
- (1973): *Estar contigo*, León: Institución "Fray Bernardino de Sahagún" (CSIC). (Provincia León de Poesía, XV).
- (1976): *En la noche*, Málaga: Instituto de Estudios Malagueños (CSIC), Publicaciones de la Librería Anticuaria El Gualahorce. (Col. Cuadernos del Sur). [Edición de 150 ejemplares].
- (1976): *Memorial de la noche*, Barcelona: Lumen. (Col. El Bardo, 108).
- (1978): *Libro de viajes*, Separata de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 39, septiembre.
- (1979) *Primer y último oficio*, León: Institución Fray Bernardino de Sahagún (CSIC). (Provincia León de Poesía. 1979). Segunda edición (1981) en Barcelona: Los Libros de la Frontera. (Col. El Bardo, 4).
- (1986): "Flujos", "Vispera", "Orilla", en *Olvidos. Fragmentos*, Separata del núm. 13 (extraordinario sobre la Generación del 50) de *Olvidos de Granada*, Granada, Diputación Provincial, junio, p. 5-7.
- (1988) "Sílabas", en Provencio, Pedro: *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperión, p. 202.
- (1988) "Desencuentro", "En lo oscuro", "Álamo", "Junto al mar", Taifa, abril, núm. 2, p. 3.
- (1989): *Las invisibles redes (Antología amorosa)*, Pamplona: Pamiela.
- (1990): "Ruisenor", "Vispera", *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, p. 107 y 108.
- [*El lugar de los pájaros*, en el que se incluirían, entre otros ya citados, los siguientes poemas (varios inéditos): "Una mano", "Alba de nuevo", "Noche", "Ni aun el

tiempo", "Lago", "Isla", "Nada posees", "La luz y el canto", "Única certidumbre", "El regreso", "Ahora o nunca", "In memoriam M.R."].

CRÍTICA, EDICIONES

- (1959): *Siete poetas contemporáneos*, (en la cubierta Siete poetas españoles), Madrid: Taurus. (Col. Ser y tiempo. Temas de España, 8).
- (1975) [1963]: "Notas sobre la poesía", *Poesía última* (antología) de Francisco Ribes, Madrid: Taurus, p. 119-126.
- (1975): *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid: Cátedra. Ed. de Vicente Gaos actualizada por Carlos Sahagún.
- (1979): "Prólogo" a Adrián Desiderato *Treinta poemas escritos en invierno*, Barcelona: Lumen.
- (1982) [1965]: "Poesía Social", *Poesía Social. Antología*, ed. de Leopoldo de Luis, Madrid: Júcar, Los Poetas 39/40, p. 427-8.
- (1986): GAOS, Vicente: *Traducciones poéticas completas*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2 vols. Ed. de Carlos Sahagún.
- (1987): "Introducción", *Poemas de amor. Blas de Otero*, Madrid: Lumen. Selección y prólogo de Carlos Sahagún.

TRADUCCIONES

- BARKER, C; BATES, H.E.: *Aquiles el burrito*, Madrid, Taurus, 1963.
- MONTALE, Eugenio: "Dos poemas", *Camp de l'arpa*, Barcelona, mayo de 1972, núm. 1, p. 6-7.
- RILEY, E.C.: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1966.
- ROSSI, Giuseppe Carlo: "Paseando por Nápoles con Lope de Vega", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mayo-junio 1963, p. 545-563.
- SCUDIERI RUGGIERI, J.: "Notas a la *Arcadia* de Lope de Vega", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, mayo-junio 1963, p. 577-605,
- SHELLEY, Percy B.: *Defensa de la poesía*, Barcelona: José Batlló Editorial, 1974.
- WILLIAMS, W.C.: "Tres poemas", *Camp de l'arpa*, núm. 2, Barcelona, julio 1972, p. 4-6.
- WRIGHT, James: "Adiós a la poesía de Calcio", *Trece de nieve*, Primavera-Verano 1973, núm. 5-6, Madrid, p.70.

ENTREVISTAS

- ABC (1980): "Carlos Sahagún: 'La poesía actual española pasa por un momento desconcertante' " [entrevista], Madrid, 13 de diciembre, p. 30.
- El Correo de Asturias*, (1987): "La poesía es un fenómeno de juventud" [entrevista con E.
-

- S.], [Oviedo], 30 de mayo.
- EL PAIS* (1980): "Carlos Sahagún: 'No me inscribo en ninguna corriente poética'" [entrevista], Madrid, 19 de diciembre.
- La voz de Asturias* (1987): "Carlos Sahagún, poeta", [Oviedo] [entrevista con Próspero Morán], 30 de mayo.
- NAVARRO PASTOR, Santiago (1989): [Trascripción de una entrevista con Sahagún emitida el 4-1-1984 por RNE-2 en un programa dirigido por José Hierro], "Apéndice I, documento 6", *Nombres de la desolación. La poesía de Carlos Sahagún*, [tesis de licenciatura, p. 286-289].
- REVISTA de Bachillerato* (1981): [Entrevista a Carlos Sahagún], núm. 11, enero-marzo, p. 68-70.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CARLOS SAHAGÚN

- ALAMAEDA (1977): "Carlos Sahagún, un resto de juguetes sublevados", *Nos queda la palabra*, núm. 7, septiembre, p. 9-26.
- ALBI, José (1955). "Carta a un joven poeta alicantino (A Carlos Sahagún, por su primer libro de poemas)", *Información* [Alicante], 6 de octubre, p. 7.
- (1958): "Carlos Sahagún. *Profecías del agua*", *Verbo* [Alicante], 31 de marzo, s. p.
- (1980): "Poesía última de Carlos Sahagún", *Las Provincias* [Valencia], 19 de diciembre, p. I y II (del suplemento *Artes y Letras*, año II, núm. 55 [20 de diciembre]).
- ALFAYA, Javier (1980): "Tiempo para la poesía", *La calle*, núm. 97, 29 enero-4 febrero, p. 42-43.
- ALLER, César (1980): "*Primer y último oficio* de Carlos Sahagún", *Arbor*, CVI, p. 133-134.
- ARAGONÉS, José Emilio (1961): "Un poeta: Carlos Sahagún", *La Estafeta Literaria*, núm. 224, p. 24.
- BARÓN, Emilio (1981): "Visión en Almería: la poesía de Carlos Sahagún", *Andalucía libre*, abril, p. 39-41.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1973): "*Estar contigo*, Carlos Sahagún", *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, [Madrid], junio, p. 29-31.
- BELTRÁN, Pepió V. (1982): "Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles", *Revista de Literatura*, XLIV, núm. 88, julio-diciembre, p. 123-141.
- BRINES, Francisco (1961): "Carlos Sahagún. *Como si hubiera muerto un niño*", *La caña gris*, núm. 4-5, otoño, p. 50-52.
- CABALLERO Bonald, José Manuel (1958): "Crónica de Poesía. *Profecías del agua*", *Poesía Española*, núm. 67, febrero, p. 30-31.
- (1962): "Carlos Sahagún: *Como si hubiera muerto un niño*", *Ínsula*, núm. 186, mayo, p. 6.
- CANO, José Luis (1973): "La poesía de Carlos Sahagún", *Ínsula*, núm. 317, abril, p. 8-9.
- DEBICKI, Andrew P. (1987): "Carlos Sahagún: la transformación metafórica", *Poesía del*

- conocimiento. *La generación española de 1956-1971*, Madrid: Júcar, (Los poetas. Serie mayor), p. 225-256.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1976): "Carlos Sahagún. Memorial de la noche", *La Estafeta Literaria*, núm. 597, 1 de octubre.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986): "Carlos Sahagún", *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz: Diputación Provincial, p. 123-124, 257-260.
- GATELL, Angelina (1962): "Como si hubiera muerto un niño de Carlos Sahagún", *Poesía Española*, núm. 110, febrero, p. 10-12.
- GRACIA, Antonio de (1984): "Carlos Sahagún: La transgresión de una contumacia", *Algaría O* [Alicante], núm. 10, junio, p. 29-53.
- GARCÍASOL, Ramón de (1958): "Profecías del agua de Carlos Sahagún", *Insula*, núm. 138-139, mayo-junio, p. 14.
- GONZÁLEZ SÁINZ, J. Antonio (1977), "Carlos Sahagún, auténticamente humano", *Camp de l'arpa*, núm. 40, enero, p. 50.
- HERNÁNDEZ, Antonio (ed.) (1978): "Carlos Sahagún", *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Bilbao: Zero-Zyx. (Col. Guernica), p. 275-277.
- IFACH, M^a de Gracia: "Profecías del agua por Carlos Sahagún", *Índice*, núm. 119, noviembre, p. 25
- ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos, p. 80-91, 241-243 [pássim].
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1958): "Profecías del agua", *Ágora*, núm. 21-22, julio-agosto, p. 46-47.
- (1980): "Sahagún: la realidad y el orden", *Nueva Estafeta*, núm. 15, febrero, p. 91-92.
- LAMET, Pedro Miguel (1981): "Reseña de *Primer y último oficio*", *Reseña*, núm. 135, p. 4-5.
- MANRIQUE DE LARA, J. Gerardo (1974): "La poesía de Carlos Sahagún", *Poetas sociales españoles*, Madrid: EPESA, p. 161-167.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1971): "Carlos Sahagún", *La nueva poesía española. (Antología crítica). Segunda generación de posguerra (1955-1970)*, Madrid: Biblioteca Nueva, p. 225-226.
- (1977): "Memorial de la noche, por Carlos Sahagún", *Blanco y negro*, núm. 3384, 9 al 15 de mayo, p. 58.
- (1980): "Carlos Sahagún: *Primer y último oficio*", *ABC*, 31 de enero, p. 27-28
- (1980) "Carlos Sahagún y sus compañeros cómplices", *ABC*, 14 de diciembre, p. 37.
- (1989): "*Las invisibles redes*, Carlos Sahagún", *ABC Literario*, núm. 443, 29 de julio, p. IV.
- MIRÓ, Emilio (1980): "*Primer y último oficio* de Carlos Sahagún", *Insula*, núm. 402, mayo, p. 6.
- MOLINA, Manuel (1956): "Carlos Sahagún, *Hombre naciente*", *Sábado* [Alicante], núm. 11, 17 de marzo, p. 4.

-
- (1958): “El mar en la palabra poética de Carlos Sahagún”, *Puntal* [Alicante], núm. 50, mayo, p. 8-9.
- (ed.) (1973): *Antología de la poesía alicantina actual (1940-1972)*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, p. 131-143.
- (1989): [Carlos Sahagún], *Canelobre*, núm. 14-15, invierno-primavera, p. 38-45.
- MOLINA CAMPOS, E. (1973): “Poesía de Carlos Sahagún”, *Última Hora* [Palma de Mallorca], 25 de mayo, p. 96.
- MORENO CASTILLO, Enrique (1976): “Prólogo” a *Memorial de la noche*, Barcelona: Lumen, p. 5-6.
- NAVARRO PASTOR, Santiago (1989): *Nombres de la desolación. La poesía de Carlos Sahagún*, [Memoria de licenciatura inédita, Alicante: Universidad].
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1987): “Carlos Sahagún: un poeta en la frontera”, *Encuentros con el 50* (vid.) [Incluido en *La lira de Arión. De poesía y poetas del siglo XX*, Alicante: Universidad de Alicante/Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991, p. 189-220].
- PROVENCIO, Pedro (1988): “Carlos Sahagún”, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperión, p. 193-195.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1970): “La poesía de Carlos Sahagún: ríos y niños”, *Norte*, [Amsterdam], año XI, núm. 3, mayo-junio, p. 117-124.
- (1984): “La poesía de Carlos Sahagún: memoria de una generación”, *Homenaje a Eugenio G. de Nora. Entre la cruz y la espada. En torno a la España de Posguerra*, Madrid: Gredos, p. 299-311.
- (1989): “Prólogo” a Carlos Sahagún, *Las invisibles redes*, Pamplona: Pamiela.
- ROVIRA, J. L. (1980): “Carlos Sahagún, construyendo la memoria”, *Información* [Alicante], 30 marzo, p. 11.
- (1980): “Primer y último oficio”, *Información* [Alicante], 30 de marzo, p. 12.
- RUBIO, Fanny (1980): “La poesía de Carlos Sahagún”, *El País*, 27 de diciembre, p. 23.
- SANZ ECHEVARRÍA, Alfonso [J. L. García Martín] (1976): “Carlos Sahagún en la noche”, *Jugar con fuego*, [Avilés], II, p. 33-41.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1956): *Panorama Literario*, Madrid: Col. El Grifón.
- VALVERDE, José María (1976): “Toda la poesía de Carlos Sahagún”, *El País* [Libros], 25 de junio, p. 21.
- VILUMARA, Martín (1973) [José Batlló]: “La ‘resurrección’ de Carlos Sahagún”, *Triunfo*, núm. 549, 7 de abril, p. 64-65.
- VILLA, Jesús P. (1958): “Carlos Sahagún: *Profecías del agua*”, *Archivum (Pliego crítico)*, núm. 5, enero-marzo, p. 6-10.
-

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS VARIAS (citadas en el estudio)

- ALONSO, Dámaso (19765) [1950]: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.
- AMORÓS, Amparo (1984): "Luis Cernuda y la poesía española de posguerra", *Homenaje a Eugenio de Nora. Entre la cruz y la Espada. En torno a la España de posguerra*, Madrid: Gredos, p. 19-31.
- ARANGUREN, José Luis (1977) [1957]: "Nuestro tiempo y la poesía", *Crítica y meditación*, Madrid: Taurus.
- ARCE, Joaquín (1982): *Eugenio Montale*, Barcelona: Júcar.
- BACHELARD, Gaston (1949): *La psychanalyse du feu*, Paris: Gallimard. (Idées, 73).
- (1978) [1942 ed. francesa]: *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: F. C. E. (Breviarios).
- BATLLÓ, José (1977) [1968]: *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona: Lumen.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín (1984): *Literatura en la posguerra: la poesía*, Madrid: Cincel.
- BONET, Laureano (1988): *La Revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona: Ediciones Península. (Nexos, 33).
- BOUSOÑO, Carlos (1968) [1950]: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid: Gredos.
- (1970): "Un ensayo de estilística explicativa. (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha)", *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos, p. 69-84.
- (19857): *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 2 vols.
- BRINES, Francisco (1984): "La certidumbre de la poesía", [Introducción a] *Selección propia*, Madrid: Cátedra, p. 13-53.
- CANO, José Luis (1979): *El tema de España en la poesía española contemporánea. Antología*, Madrid: Taurus. (Temas de España).
- CARNERO, Guillermo (1983): "La poética de la poesía social en la posguerra", *Leviatán*, núm. 13, otoño, p. 118-134.
- CASTELLET, José María (ed.) (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona: Seix Barral.
- (1965) *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona: Seix Barral. [Ed. corregida y aumentada de *Veinte años...*].
- CEREZO GALÁN, P. (1975): *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid: Gredos.
- CERNUDA, Luis (1975): *Prosa completa*, Barcelona: Barral.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.
- CORRAL, P. (1989): "Valente, pescador de sombras" [entrevista], *ABC Literario*, 8 de abril, p. 8.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1966): *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía*
-

- social*), Madrid: Ínsula.
- CRUZ, Sabina de la (1988): "Introducción", Blas de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid: Alianza Editorial. (El libro de bolsillo, 811), p. 9-48.
- DURAND, Gilbert (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus, 1981.
- ENCUENTROS con el 50. La voz poética de una generación*, (1987), Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, Mayo.
- FALCÓ, José Luis; RUBIO, Fanny (1982) [1981]: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid: Alhambra.
- FERRARI, Américo (1986): "César Vallejo entre la angustia y la esperanza" [Introducción a], *César Vallejo. Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, (Alianza Tres, 97), p. 9-55.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1973): (1987): *La poesía española de 1935 a 1975. I: De la preguerra a los años oscuros (1935-1944); II: De la poesía existencialista a la poesía social (1944-1950)*. Madrid: Cátedra.
- (1986): "La renovación estética de los años sesenta", *El estado de las poesías*, Oviedo: Caja de Ahorro de Asturias, (Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 3), p. 14-15.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, A. (1987): "La poesía", *Letras españolas 1976-1986*, Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1978): *El grupo poético de los años 50*, Madrid: Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980): *El pie de la letra*, Barcelona: Editorial Crítica (Grijalbo).
- GOIC, Cedomil (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III: Época contemporánea*, dir. por Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica. (Col. Páginas de Filología).
- GONZÁLEZ, Ángel (1980): "Prólogo" a *Poemas*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, José María (1982): *Poesía española de posguerra, (Celaya / Otero / Hierro, 1950-1960)*, Madrid: Edi-6. (Temas y formas de la literatura, 2).
- GONZÁLEZ MARTIN, Jerónimo Pablo (1970): *Poesía hispánica, 1939-1969. Estudio y antología*, Barcelona: El Bardo.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín (1974) [1973]: *La nueva poesía española*, Madrid: Visor.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus.
- ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos.
- HERNÁNDEZ, Antonio (1978): *Una promoción desberedada: la poética del 50*, Madrid-Bilbao: Zero-Zix.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1972) [1964]: *Cinco poetas del tiempo*, Madrid: Ínsula.
- (1983): *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Lincoln: The University of Nebraska / Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (1984): "La conciencia del tiempo histórico en la poesía española de posguerra. (Notas

- desde Antonio Machado a Blas de Otero, Gabriel Celaya y Eugenio de Nora)", *Homenaje a Eugenio de Nora. Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra*, Madrid: Gredos, p. 191-203.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis (1959): *Antología de la poesía española 1957-1958*, Madrid: Aguilar.
- LECHNER, Jan (1968-1975): *El compromiso en la poesía española del siglo XX, Parte Primera: De la Generación de 1898 a 1939*, Antología: *De la generación de 1898 a 1939*, Parte segunda: De 1939 a 1974, Leiden: Universitaire Pers Leiden, 2 vols.
- LEVIN, S. R. (1977): *Semantics of Metaphor*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- LIZCANO, Pablo (1981): *La Generación del 56. La Universidad contra Franco*, Barcelona: Grijalbo.
- LAUSBERG, Heinrich (1983): *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos. III vols.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis (1965): *Panorama poético español (1939-1960)*. (Historia y antología), Madrid: Editora Nacional.
- LORENZO, Emilio (1977): "Consideraciones sobre la lengua coloquial", *Comunicación y lenguaje*, Madrid: Karpos, p. 165-180.
- LOYOLA, Hernán (1983): "Prólogo" a Pablo Neruda, *Antología poética*, Madrid: Alianza editorial. (El Libro de Bolsillo, 862-863).
- LUIS, Leopoldo de Luis (1965): *La poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, IV. *Poesía social*, Madrid-Barcelona: Alfaguara.
- (1982): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid-Gijón: Júcar. (Los Poetas, 39-40).
- (1988): "César Vallejo, o la poesía de la congoja", *A Distancia* [Revista de la U.N.E.D], *Llorando versos. César Vallejo* [subtítulo del número], núm. 1, p. VII-IX.
- MACHADO, Antonio (1989): *Poesía y prosa*, Madrid: Espasa-Calpe, IV vols.
- MAN Paul de (1981): *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticis*, Nueva York: Oxford University Press.
- MANTERO, Manuel (1966): *Poesía española contemporánea Estudio y antología*, Barcelona.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1970): "La poesía de Eladio Cabañero", [Prólogo a] Eladio Cabañero, *Poesía 1956-1970*, Barcelona: Plaza & Janés, p. 9-23.
- (1971): *La nueva poesía española. Antología crítica. (Segunda generación de posguerra 1955-1970)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MIGNOLO, Walter D. (1978): *Elementos para una semiótica del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- MONTALE, Eugenio (1973): *Huesos de sepia*, Madrid: Visor. Trad. y pról. de F. Ferrer Lerín.
- OLVIDOS de Granada (1986): *Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50*, Granada: Diputación Provincial, núm. 13, junio,

- (extraordinario).
- PALOMERO, Mari Pepa (1987): *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.
- PALOMO, María del Pilar (1988): *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus. (Historia crítica de la literatura hispánica, 21).
- PAOLI, Roberto (1974): "España, aparta de mí este cáliz", César Vallejo (J. Ortega. ed.), Madrid: Taurus, (El escritor y la crítica), p. 347-349.
- PAYERAS GRAU, María (1986): *Poesía Española de Postguerra*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria. (Documentación/Filología, 1).
- (1990): *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears. (Anexos / Caligrama, 1).
- POLO, Milagros (1983): *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid: Narcea.
- PERSIN, Margaret H. (1986): *Poesía como proceso. Poesía Española de los años 50 y 60*, Madrid: José Porrúa Turanzas. (Ensayos). Trad. de Catherine Attelé.
- PRESTON, Paul (1983): "La crisis del franquismo" (1969-1977)", *Historia 16*, núm. XXV (extraordinario), febrero, p. 89-129.
- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Madrid: Hiperión.
- PUCCINI, Dario (1967): *Romancero de la resistencia española*, México: Era.
- RAMOS, V. (1967): *Poesía alicantina de posguerra*, Alicante: M. Asín.
- RIBES, Francisco, (1983) [1952] (ed.): *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Prometeo, [Valencia: Mares, 1952].
- (1975) [1963] (ed.): *Poesía última*, Madrid: Taurus.
- RIERA, Carme (1988): *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona: Anagrama. (XVI Premio Anagrama de Ensayo).
- RICOUER, Paul (1980): *La metáfora viva*, Madrid: Cristiandad.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-75)*, Madrid: Turner.
- (1980): "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 361-362, julio-agosto, p. 199-214.
- SALINAS, Pedro (1983): "Una metáfora en tres tiempos", *Ensayos completos*, III, Madrid: Taurus, p. 121-132.
- SALVADOR, Gregorio (1965-1967): "Cuarto tiempo de una metáfora (En torno a un soneto de Blas de Otero)", *Homenaje al profesor Alarcos García*, II, Valladolid: Universidad, p. 375-391.
- SARTRE, Jean-Paul (1976) [1949 ed. francesa]: *¿Qué es la literatura? Situations II*, Buenos Aires: Losada. (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 433).
- SECO, Manuel (1973): "La lengua coloquial: 'Entre visillos' de Carmen Martín Gaité", *Comentario de textos*, I, Madrid: Castalia, p. 357-375.
- SIEBENMANN, Gustav (1973): *Los estilos poéticos desde 1900*, Madrid: Gredos.

-
- SILVER, Philip (1985): *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica. (De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*, Madrid: Taurus. (Persiles, 163).
- STAIGER, Emil (1966): *Conceptos fundamentales de poética*, Barcelona: Rialp.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1975): "La superación del 98 por Antonio Machado", *Bulletin Hispanique*, LXXVII, p. 35-71.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986): "La España de los años 50", *Olvidos de Granada* (vid.), p. 119-123.
- VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI.
- VILAR, Sergio (1983): "La oposición a la dictadura franquista (1959-1976)", *Historia 16*, núm. XXV (extraordinario), febrero, p. 61-88.
- YURKIEVICH, Saúl (1973): "Mito e historia: dos generadores del *Canto general*", *Revista Iberoamericana*, 82-83, p. 198-203. [En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. III: Época contemporánea*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 1988; coord. del volumen por Cedomil Goic, p. 163-168].
- ZUBIZARRETA, Alma de (1969): *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Gredos: Madrid.

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	13
Nota de agradecimientos	18
1. Reseña biográfica	19
2. Obra y evolución poéticas	24
3. Notas poéticas	32
3.1. La necesidad "biológica" de la poesía: experiencia y proceso creativos	34
3.2. Conocimiento y comunicación	37
3.3. Una poesía ética: del compromiso a la salvación por la palabra ..	41
4. Herencias poéticas: influencias y confluencias	48
4.1. Antonio Machado	49
4.2. Juan Ramón Jiménez	55
4.3. Los poetas del 27	58
4.3.1. Pedro Salinas	58
4.3.2. Jorge Guillén	59
4.3.3. Vicente Aleixandre	60
4.3.4. Luis Cernuda	61
4.3.5. Otros maestros del 27	64
4.4. César Vallejo y Pablo Neruda	66
4.4.1. Pablo Neruda	66
4.4.2. César Vallejo	69
4.5. La "generación intermedia"	73
4.5.1. Miguel Hernández	73
4.5.2. Blas de Otero	75
4.5.3. Otros poetas de la "generación intermedia"	82
4.6. Confluencias con otros compañeros generacionales	84
4.7. Eugenio Montale. Y conclusión	86
5. Temas de la realidad y del conocimiento	90
5.1. Temas de la realidad	91
5.1.1. La memoria de la infancia	91
5.1.2. Infancia y visión poética de la realidad en Carlos Sahagún	91
5.1.2.1. Del paraíso infantil al desengaño	92
5.1.2.2. Pérdidas y accesos: <i>Regnum homini</i> (1 y 2), <i>Regnum Dei</i> ...	96

5.1.2.3. El eterno retorno	104
5.1.2.4. El niño como símbolo	106
5.1.2.5. Coda	110
5.2. El compromiso y el testimonio históricos	111
5.2.1. "Bella y doliente patria"	113
5.2.2. La vida solidaria	119
5.2.3. La historia reciente	122
5.3. El amor existencial	128
5.3.1. "El buen camino"	128
5.3.2. La vida compartida	134
5.3.3. Del amor y del tiempo	137
6. Temas del conocimiento. El tiempo y la memoria	146
6.1. La memoria	148
6.1.1. ¿Reconstrucción del "pórtico abolido"?	148
6.1.2. Memoria personal, memoria colectiva	151
6.1.3. El amor entre el tiempo y la memoria	153
6.1.4. En torno a la conciencia y el conocimiento	157
6.2. La palabra	162
6.2.1. Hacia la salvación por la palabra	163
6.2.2. La palabra poética y la realidad (del ser, de la historia)	165
6.2.3. Palabras de la intimidad	169
6.2.4. <i>Ruiseñor</i> del consuelo, <i>nombres de la desolación</i>	173
6.3. Coda a los temas de la realidad y del conocimiento	177
7. Estructuración del orbe poético	179
7.1. Cohesión interna y orden externo	179
7.2. Tres claves compositivas en la estructuración poemática	182
8. Universo simbólico	189
8.1. Metaforizaciones de la realidad	189
8.2. Correlación objetiva	195
8.3. Superposiciones: conciencia y técnica temporales	198
8.4. La imaginación material	203
8.4.1 La sinfonía del agua	203
El agua original	205
Río humano, río de la historia	206
El agua lustral	206
El agua enamorada	208
El espejo del agua	209
Metamorfosis del agua	211
Aguas malignas o tristes	212
Ríos que dan a la mar	213

La "memoria trémula del náufrago"	215
8.4.2. Todos los fuegos el fuego	222
8.4.3. Entre la tierra y el cielo	226
9. Aspectos estilísticos de carácter elocutivo	233
9.1. Formas coloquiales	234
9.2. Dinamismos expresivos	238
9.3. Poemas, estrofas, versos y aspectos sintáctico-rítmicos, fónicos y gráficos	247
BIBLIOGRAFÍA	262
ÍNDICE	272



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA



DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE ALICANTE