

EL OFICIO SOMBRÍO DE CARLOS SAHAGÚN: *PRIMER Y ÚLTIMO OFICIO* *

Por *Andrés Romarís País*

INTRODUCCIÓN:

La obra poética de Carlos Sahagún es reducida y de aparición muy espaciada. Si prescindimos de su primer poemario, *Hombre naciente* (1955) -obra prematura y juvenil que el propio autor deja al margen de su obra completa- sólo cuatro obras jalonan su carrera literaria: *Profecías del agua* (1958), *Como si hubiera muerto un niño* (1961), *Estar contigo* (1973) y *Primer y último oficio* (1979). Por el medio algunos -pocos- anticipos de futuras obras en revistas de la época, una recopilación de poemas amorosos -*Las invisibles redes (Antología amorosa)*-, y la aparición conjunta de su obra publicada hasta 1976 bajo el significativo título de *Memorial de la noche*. Poeta, pues, de largos silencios porque, como agudamente precisa Enrique Balmaseda, -uno de los escasos estudiosos de su obra-, “Carlos Sabagún 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 va plasmando espaciosa-mente en los textos a partir de requerimientos personales”¹. Tal vez las mismas razones explican el exiguo número de entrevistas que se le han hecho, que se mantenga al margen de la palestra literaria y que, cuando lo hace, sus intervenciones sean breves, escuetas y casi obligadas²

*El origen de este trabajo está en un Curso de Doctorado sobre poesía de posguerra dirigido por la Dra. Lucía Montejo Gurruchaga

¹ Enrique BALMASEDA MAESTU, *La poesía de Carlos Sabagún*, Logroño, Univ. de la Rioja - Instituto de Cultura Juan Gil Albert (Diputación provincial de Alicante), 1996, p. 24. Jiménez Martos apunta, sin embargo, que el silencio del poeta entre 1960-1973, fecha esta en que publica *Estar contigo*, “pudo deberse, entre varias razones, a la dificultad de reemplazar, hasta donde es posible, de la visión infantil y adolescente por la que habría de continuarla” (“Sahagún, la realidad y el orden”, *Nueva Estafeta*, nº 15, Febrero 1980, p. 91)

² Un ejemplo lo tenemos en su participación en los *Encuentros con el 50* celebrados en Oviedo en Mayo de 1987 donde las intervenciones del poeta, en las tres sesiones en las que participa,

No obstante, su presencia es notoria en la mayoría de las antologías de los poetas del medio siglo; así las elaboradas por Bousoño (“Ante una promoción nueva de poetas”, *Agora* n° 27-28 -1959-), Castellet (*Un cuarto de siglo de poesía española* -1966-), L. Jiménez Martos (*Nuevos poetas españoles* -1961-), F. Ribes (*Poesía última* -1963-), J. Batlló (*Antología de la nueva poesía española* -1968-), Florencio Martínez Ruiz (*La nueva poesía española* -1971-) o A. Hernández (*Una promoción desheredada: La poética del 50* -1978-). Esto demuestra que, sin alcanzar la resonancia popular de otros supuestos compañeros de generación, es un poeta importante y representativo de la segunda mitad de este siglo; en palabras precisas de Emilio Miró, “... un 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 ni prebendas”³.

El presente trabajo se centra en el análisis de *Primer y último oficio*. Esta es, -si exceptuamos la citada antología amorosa-, la última obra de Sahagún, merecedora del Premio Provincia de León 1978 y el Premio Nacional de Literatura 1980⁴. En las escasas reseñas sobre este poemario se coincide en subrayar su tono pesimista, sobriedad expresiva y perfección formal, aspecto este último que, curiosamente, según Jiménez Martos, le resta mérito y lo posterga a un segundo plano dentro del conjunto de su obra⁵. Personalmente no comparto la opinión del crítico cordobés, como se podrá deducir de mi acercamiento crítico al poemario.

son mínimas (vid Actas publicadas por la Fundación Municipal de Cultura, Oviedo, 1990).

³ E. MIRÓ, “*Primer y último oficio*”, de Carlos Sahagún”, *Ínsula*, n° 402, Mayo 1980, p. 6

⁴ En lo sucesivo citaré por la segunda edición en la colección “El Bardo”, Los libros de la Frontera, Barcelona 1981. E. Balmaseda -cuya monografía data de 1996- aporta el dato de un futuro poemario, *El lugar de los pájaros*, -cinco de cuyos poemas se anticipan en *Las invisibles redes* (*Antología amorosa*)-, de cuya publicación no tengo noticia.

⁵ Para Jiménez Martos lo que se debate en el poemario aparecía ya en la poesía existencialista de la década de los cuarenta, pero sin vibración. Atribuye el tono atemperado, la contención, a la influencia de la poesía anglosajona en la promoción de los cincuenta. Y concluye: “... declaro mi alarma ante esta poesía tan elaborada, en la que el desaliento interior se alía con una inevitable frialdad. Lo peor de este asunto -¿dialéctico?- es la falta de matices. Y que ni inquiete ni emocione. Dicho pronto y llanamente: prefiero el Sahagún de *Profecías del agua* y *Como si hubiera muerto un niño* al de *Primer y último oficio*, aunque el de esta última obra haya ganado en perfección formal” (art. cit., p. 92). La opinión de Jiménez Martos contrasta con la de Angel L. Prieto de Paula: “Tras *Estar contigo* vuelven los años de pausa de modo que la publicación de *Primer y último oficio* apenas logra modificar criterios establecidos, juicios calcificados y hasta los primitivos elogios que, a veces, no se podían ya sostener sin verecundia. No es extraño que determinados críticos apenas analicen este último libro, cuando resulta ser el mejor, a distancia de todos los suyos” (“Carlos Sahagún: un poeta en la frontera”, en *La lira de Arión* (*De poesía y poetas españoles del siglo XX*), Alicante, Univ. de Alicante - Caja de Ahorros Provincial, 1991, pp. 189-220). Este artículo es versión modificada y ampliada de uno anterior de igual título aparecido en *Encuentros con el 50*.

Aparte de los citados, reseñaron este poemario Florencio MARTÍNEZ RUIZ, “*Primer y último oficio*” de Carlos Sahagún”, *ABC*, 31-I-1980, pp. 27-28 y César ALLER, en *Arbor*, CVI, n° 413, Mayo 1980, pp. 133-134.

1.- EL OFICIO DE SER POETA:

1.1.: Título y co-texto: El lector es un elemento de la comunicación del que se prescindió en la teoría literaria hasta que el desarrollo de la Pragmática y, en concreto, las actuales escuelas centradas en la recepción literaria destacaron su importancia. Kurt Spang precisa que en el “*pacto con el lector*” que presupone cada texto “*el título es particularmente importante, puesto que por su situación privilegiada su función de puente y de aproximador es más intensa y aguda que la del resto del texto*”. Entre otras, el título cumple la importante función de orientar al lector, de ayudarle “*anticipadamente a formarse una idea acerca de la estructuración y el contenido de la obra*”⁶.

Es sobre todo en poesía, dada su complejidad y densidad semántica muy superiores a las de los otros géneros, donde generalmente el título se presenta como una importante clave orientativa en la decodificación del texto. Pues bien, el “*certero título*” (así lo califica J.C. Mainer en su prólogo a la monografía de Balmaseda) **Primer y último oficio** se ofrece -dentro del “*horizonte de expectativas intraliterario*”- al lector como la primera señal previa para percibir e interpretar el contenido del poemario⁷. Carlos Sahagún alude al “*oficio*” de ser poeta y a la intencionalidad y finalidad que de ello se deriva desde su primera a su última obra. En otras palabras, esperamos del libro una reflexión metapoética⁸.

El horizonte de expectativas extraliterario que, dependiendo de su competencia cultural, aporta el lector real confirma la anterior hipótesis. Efectivamente, sabemos que en los poetas de la llamada Generación del 50 -en la que se suele incluir a Sahagún- es

⁶ Kurt SPANG, “**Aproximación semiótica al título literario**”, en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 531-541. M. Otten considera el título como un “*lieu de certitude*” que el texto propone al lector: “*les lieux de certitude (certitude souvent relative, d'ailleurs) sont les endroits les plus clairs, les plus explicites du texte, ceux dont on partira pour construire une interprétation; plus précisément, ils fourniront les points d'ancrage permettant d'appliquer cette interprétation au texte*” (Vid. “**Semiologie de la lecture**”, p. 343, en AAVV., *Méthodes du texte (Introduction aux études littéraires)*, Paris, Éd. Duculot, 1987, pp. 202-215)

⁷ Desde sus orígenes el concepto “horizonte de expectativas”, que Hans Robert Jauss incorporó a la teoría literaria, fue impreciso. Los fundamentos, evolución y aclaración del concepto son perfectamente analizados por Monserrat IGLESIAS SANTOS, “**La estética de la recepción y el horizonte de expectativas**”, en *Avances en Teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-115. Véase también para todo lo relativo al concepto del lector Marta PALENQUE, “**El concepto de lector y su aplicación al análisis histórico literario**”, *Discurso (Revista internacional de Semiótica y teoría literaria)*, n° 3/4, pp. 21-28.

⁸ El trabajo de Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (*La poesía en el espejo del poema (La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX)*, Universidad de Oviedo, 1993), además de su imprescindible estudio teórico previo sobre la metapoesía, analiza la práctica metapoética en algunos poetas de nuestro siglo, entre ellos José Angel Valente (pp. 209-247). Algunas de sus observaciones son aplicables tanto a Sahagún como a otros poetas de su promoción. Sobre la metapoesía en la Generación del 50 véase, además, el apartado “Poesía sobre poesía” en la monografía de J.L. GARCÍA MARTÍN, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación provincial, 1986 y el artículo (con referencias a la obra de J. Hierro, A. González y Valente) de Shirley MANGINI, “**Entre la experiencia y la revelación: la metapoesía en la España de posguerra**”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 10. 1-3, 1985, pp. 31-40.

frecuente la reflexión sobre la función del poeta y su obra. Tal preocupación -de la que tenemos evidencias a partir de entrevistas, autopoéticas o ensayos- también se convierte en objeto poético, y a ello no es ajeno nuestro poeta; Balmaseda nos recuerda a este respecto que los versos o textos de tema metapoético son más frecuentes en su obra a partir de *Primer y último oficio*⁹.

La clave que aporta el título la complementa el lector al encontrar en la primera página un poema prólogo en letra cursiva: "Menos mi propia vida". Su lectura confirma e instaura una nueva expectativa o código de lectura ya intuido en el título; Sánchez Torre la denomina "*expectativa meta*"¹⁰. Con su clara delimitación en el poemario el autor advierte al lector de su función orientadora a la vez que lo implica en el proceso de lectura. Ya García Martín recalcó la tendencia de los poetas del 50 a abrir y cerrar sus libros -o secciones- con textos metapoéticos. Lo vemos claramente en Sahagún: aparte del poema prólogo, el poemario se cierra con otro texto metapoético, -"Final"-, asimismo en tipografía cursiva. También Sánchez Torre subraya en la generación del 50 esta tendencia a localizar el metapoema en los espacios convencionales del texto (el principio y/o fin), pero añade una importante matización: "*a pesar de enmarcarse en los espacios habituales, el metapoema puede entrar en diálogo con el resto de los poemas y resultar, de ese diálogo, no sólo sentidos nuevos, sino, y esto es lo más importante, una compleja indagación teórica que el metapoema en sí mismo, aislado, no parece legitimar, pero que se legitima por el lector en el proceso de confrontación entre lo que el metapoema enuncia y lo que los poemas restantes muestran*" (p. 210). Por tanto, y a pesar de su situación privilegiada, estos textos metapoéticos no imponen una lectura y sentido único (como sucede en algunos poetas de la generación precedente), sino que implican al lector en la producción de sentido, y, además, mantienen intacta su virtualidad poética sin desplazamientos funcionales que lo distorsionen¹¹.

⁹ Vid. *op. cit.*, p. 34. Balmaseda dedica el capítulo 3 de su monografía (pp. 32-47) a comentar la poética de Carlos Sahagún. También contamos con un trabajo de investigación anterior que trata este aspecto en el cap. II de su segunda parte, pp. 119-138 (Santiago NAVARRO PASTOR, *Nombres de la desolación. La poesía de Carlos Sabagún* [1990], Memoria de Licenciatura, Universidad de Alicante, [microforma], 1993). Según este autor la doctrina poética del poeta alicantino "*resulta concorde con la tónica metapoética de los vates de su promoción*" -p. 119-, pero puntualiza que "*no ha utilizado el poema Sabagún con mucha asiduidad para reflexionar acerca de su concepto poético*" -p. 131-.

¹⁰ "*La que nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, es decir, del resto de las expectativas de lectura, y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el metapoema como poema*" (p. 118)

¹¹ Vid. *op. cit.*, pp. 209-211. Según Leopoldo Sánchez Torre los desplazamientos funcionales se dan cuando el metapoema pasa a funcionar sólo como discurso teórico o crítico; es decir, cuando pierde su condición de poema. En los poetas del 50, y en el caso concreto que aquí comento, no sucede eso pues las convenciones y expectativas generales de la literatura -expectativas de ficcionalidad, significación, unidad y expresividad- y las particulares del género lírico no se neutralizan. Recordemos que Sánchez Torre se sitúa en la línea teórica de quienes sustentan que el texto poético no se define ni por su lenguaje desviado ni por su configuración formal; por el contrario considera "*que una definición precisa de la literatura debe tomar en cuenta las interrelaciones que mantienen texto, lector e intertexto interrelaciones que se traducen en un conjunto de convenciones y expectativas*

1.2.: ¿para quién escribir?: dos versos del poema prólogo, “Menos mi propia vida”, son significativos: “*Para mí solo fue creada / la realidad final de estos poemas*”. Esta declaración taxativa de índole solipsista parece negar cualquier concepción de poesía como comunicación, a la vez que advierte al curioso crítico: “*Nadie se atreva a tontear / desmantelando objetos y palabras*”¹². La concepción semiótica del poema como “autocomunicación” ya la insinuó Carlos Sahagún en 1963, al reflexionar sobre la comunicación en la antología de Ribes: “*la labor del poeta se halla a medio camino entre la expresión y la comunicación, más cerca aún de la primera que de la segunda. En el fondo al poeta no le importa la comunicación o, al menos, no le preocupa de una manera consciente*”. Sucede esto porque la comunicación con el lector siempre será precaria dado que los separan sus vivencias y el propio lenguaje¹³. En términos de la **Estética de la Recepción**, la fusión de los dos horizontes de expectativas -el implícito en el texto y el del lector- sería una utopía.

En sus “**Notas a la poesía**” ya citadas, Sahagún matiza que el único compromiso del poeta es el de “*su autenticidad*”. Sin embargo, y sin que esto suponga la exclusión de lo anterior, también sostuvo en algún momento la idea de “poesía comprometida” al servicio del lector, lo que inevitablemente implica la heterocomunicación¹⁴. Se

que, ante un texto dado, garantizan su recepción como literatura” (vid. pp. 86 y ss.).

¹² La misma intención parece deducirse de un poema anterior, “La palabra”, de **Estar contigo** al explicar el origen y razón primera de su oficio de poeta: “*¿Qué respuesta entregar a la noche, a lo desvanecido, / sino el relato privado de un proceso, efímero / como la misma infancia insolidaria? / / A solas, juez y parte de la historia extinguida, / buscó en sí mismo la noticia exacta / de lo desconocido. / Y nació la palabra...*”.

¹³ “*Lo que en el poema pase del autor al lector será sólo una apariencia, una cadena de palabras con posibilidades de sugerir en estas últimas situaciones anímicas similares -nunca idénticas- a las del creador*” -p. 120-. Y añade: “*Algo inherente a la naturaleza de la poesía hace que sea muy difícil recorrer el camino hacia el público. En cada palabra del poeta hay presente un conjunto de vivencias psíquicas personales, que casi nunca coinciden con las vivencias que se despiertan en el lector. Toda palabra tiene una referencia primaria al objeto nombrado, que podríamos denominar “significado social”. Pero el poeta se resiste a ver en las palabras tan sólo ese significado general y público. Para él, las palabras tienen, además, un amplio poder evocador: ...*” -pp. 120-121-(Vid. “**Notas sobre la poesía**” en Francisco RIBES, *Poesía última*, Madrid, Taurus 1963, p. 119-126). Sobre toda esta cuestión de la negación de la naturaleza comunicativa del arte, Vitor Manuel de Aguiar e Silva precisa: “*Mesmo quando se postula que a interioridade de cada homem é incomunicável a outro homem ou que o real das coisas é incognoscível ao homem, a obra de arte comunica aquela incomunicabilidade e diz esta incapacidade cognitiva. Se a obra de arte se caracterizasse, em estrito rigor, pelo “hermetismo monadológico” de que fala Adorno ela constituiria necessariamente um enigmático facto bruto, um vazjo aberrante ou, se se quiser, uma plenitude absurda*” (*Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed. -9ª reim-, 1996, pp. 195-196).

¹⁴ Así, en José BATLLÓ (*Antología de la nueva poesía española* [1968], 3ª ed., Barcelona, Lumen, 1977, pp. 334-335) señala que la función de la poesía debería ser “*la de servir de ayuda a otros hombres, expresando sin engaño la realidad colectiva en todos sus aspectos y dando testimonio, al mismo tiempo, de la realidad individual cuando esta posea en sí misma capacidad suficiente para guiar a los demás en la inevitable búsqueda de la verdad histórica que es la vida humana*”. Esta idea de poesía como compromiso la vuelve a repetir en los encuentros ovetenses, al referirse a la relación de los poetas de su generación con la precedente: “*lo que sí hubo..... fue una proximidad a cierta concepción de la poesía como arma, que podía servir para determinadas acciones en la sociedad, y yo creo que ahí sí hubo una unión, una relación y un comportamiento poé-*

puede observar en varias composiciones de *Primer y último oficio* en las que aparece expreso un destinatario, -marcado con formas gramaticales en primera personal del plural (“nosotros”, “nuestra” ...) o con indefinidos (“todos”, “muchos”)-, que, más que un recurso de distanciamiento, pretende “comunicar” e implicar al lector en la experiencia de índole colectiva poetizada. Es lo que ya sucedía en poemas netamente sociales (y los más próximos a la concepción de la poesía “como arma”) de *Estar contigo*¹⁵. El recurso está presente, ante todo, en textos de la tercera parte en los que, como en otro apartado se analizará, el eje temático predominante es la reflexión sobre la patria. Estos son algunos ejemplos:

“Y prevalece / su realidad tenaz, su mordedura, / penetrando en nosotros, impidiéndonos / cerrar los ojos y aprender olvido” (“Innoble luz”); “Solos quedamos frente al muro adverso / que el tiempo alzaba piedra sobre piedra.” (“Así fue”); “¿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?” (“No te niegues”); “voy descubriendo el hilo de esta muerte / que a muchos nos sostiene o nos da alcance” (“Telarañas”); “Y, más allá de la crueldad del tiempo, / los que fuimos testigos somos cómplices.”, “la certidumbre airada de sus muertes / hoy nos atañe a todos:...” (“Septiembre 1975”); “más allá de la puerta hay otra puerta, / también cerrada para nuestro daño” (“Libertad inmediata”)¹⁶.

Por tanto, a pesar de la premisa claramente solipsista de “Menos mi propia vida”, la pretensión de comunicar con el lector se trasluce ya, consciente o inconscientemente, en el propio discurso poético. Luis Jiménez Martos, -aunque disiento en su apreciación sobre el uso del “nosotros”-, ya lo percibió con claridad en su reseña de la obra: “José Hierro trató de comunicar el balance negativo de los de su quinta del cuarenta y cinco a la sombra aún

tico semejantes entre parte por lo menos del grupo generacional del 50 y parte, no todos, por supuesto de la generación anterior” (op. cit., p. 91).

¹⁵ Ahora bien, la referencia al destinatario también tiene otra explicación conexa: la concepción -por parte de los poetas de medio siglo- de la poesía como proceso, lo que supone invitar a lector a participar en el proceso de conocimiento que el poema supone para su autor (vid. al respecto Andrew P. DEBICKI, *Poesía del conocimiento (La generación española de 1956 a 1971)*, Madrid, Júcar, 1987, y Margaret H. PERSIN, *Poesía como proceso (Poesía española de los años 50 y 60)*, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1986).

En todo caso me sorprende que el estudio de E. Balmaseda sólo dedique apenas tres páginas a estudiar a los interlocutores internos en la poesía de Sahagún. Y más me sorprende que sólo dedique una línea a la presencia del lector como interlocutor: “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” -p. 186-.

¹⁶ En un caso concreto el lector implícito es un determinado sector de políticos a los que el sujeto poético se dirige con acritud: “Para surcar los invisibles mares / nos disteis, no las naves verdaderas, / sino la irrealidad de estos días ciegos”, o “¿qué nueva destrucción buscáis ahora, / marchando junto al pueblo, tras las huellas / que intentasteis borrar airadamente, / para que nadie las reconociera?” (“Así fue”).

de la guerra. Carlos Sahagún, de la quinta del cincuenta y ocho, no pretende tanto, no arriesga la utilización del “nosotros”, sino que se limita a él mismo, si bien no cabe dejar de pensar que la situación suya, este desánimo irreversible, puede ser extendido” (art. cit., p. 92). Ahora bien, no menoscamos la autopoética del poema inicial. Carlos Sahagún relega a un segundo plano la pretensión comunicativa del mensaje poético porque entiende, ante todo, el oficio de poeta como un ejercicio de autoconocimiento como se verá en el siguiente apartado.

1.3.: ¿Para qué escribir?: A partir de sus propias declaraciones se pueden delimitar las dos finalidades por las que Sahagún se inició y ejerce (*“primer y último”*) su oficio de poeta: autoconocerse y salvarse. Esta reflexión teórica también se hace desde la propia creación poética y de ello tenemos varios ejemplos a largo de su obra. La importancia de ambas finalidades implica que, como hombre, anteponga su oficio de poeta (su *“primer oficio”*) a cualquier otro¹⁷.

1.3.1.: Poesía como conocimiento: Recordemos de nuevo la segunda y última estrofa del poema inicial de *Primer y último oficio*:

*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 tres últimos versos inciden en esta finalidad. La experiencia personal se refleja en el poema (el *“espejo sombrío”*), pero no como objetivación de una experiencia asumida y asentida, sino como experiencia diseccionada para intentar poner orden en el íntimo desconcierto existencial, para lograr, en suma, un mejor conocimiento de sí mismo. Experiencia diseccionada como el *“pasado desconuelo”* del poema *“Innoble luz”* que yace como un ratón ante el yo poético y al que *“Bajo la innoble luz de la memoria / lo sometemos a nuestras miradas, / a nuestra eterna cirugía:...”*. La función cognoscitiva se deduce también del poema *“Afueras de Madrid”*: *“Tarde y con daño, como peregrino / que se detiene a conocerse, un hombre, / traspuesta la ciudad, de nuevo llega / a estos confines últimos del mundo”*. El poema es, pues, el medio para ese conocimiento interior¹⁸.

¹⁷ Me reafirmo en esta idea a partir de las palabras del poeta. Al ser preguntado sobre si la tarea docente es compatible con la poética, responde inmediatamente: *“Antes que Catedrático e Inspector fui poeta”*; y añade luego: *“En todo caso, yo soy de los que creen que el poeta, a la hora de tener que elegir su segundo oficio, hará bien en decidirse por una profesión que le mantenga lo más lejos posible de lo literario, evitando al máximo las interferencias entre ambas facetas de su actividad cotidiana.”* (*“Entrevista: Carlos Sahagún, Premio Nacional de Poesía”*, *Revista de Bachillerato*, nº 17, Enero-Marzo 1981, pp. 68-70)

¹⁸ Balmaseda Maestu también ve la finalidad cognoscitiva en la propia estructura del poema perfectamente simétrico (simetría ya señalada por Emilio Miró), con cuatro partes proporcionales

De nuevo las declaraciones del poeta, y de nuevo en la poética incluida en la antología de Ribes, confirman lo intuido en los anteriores y en otros textos poéticos. Tras cuestionar la precariedad de la comunicación, Sahagún explica que “*lo verdaderamente importante para él, 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*” (p. 120); y páginas después apostilla: “*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*” (p. 123). En conclusión, en la polémica entre poetas comunicativos y cognoscitivos, nuestro autor parece alinearse con los segundos en la misma línea que sus compañeros de generación ¹⁹.

Es imprescindible puntualizar que el propio Carlos Sahagún considera que su proceso de conocimiento en el acto de creación puede ser transferido al lector. Lo admite cuando, al responder al cuestionario de José Batlló, señala que su obra, aunque responda a una situación individual, “*puede resultar transferible a otras conciencias, convocándolas a acompañarme en este proceso de desvelamiento de la realidad colectiva que, como queda dicho, me parece fundamental hoy*” (p. 41). Es el planteamiento de la poesía como proceso en el que se implica al lector, aspecto éste estudiado por Margaret H. Persin en otros poetas de la generación del 50. De ahí la presencia del lector como destinatario implícito en varios poemas, ya comentada en el anterior apartado.

1.3.2.: poesía como salvación: Asociada e inevitablemente ligada a la finalidad de indagación y conocimiento, está la idea de la poesía como salvación. Con la escritura el poeta evoca, ordena, interpreta, justifica y redime del olvido lo vivido. El poema se convierte, por tanto, en crisol de la memoria. Es lo que justifica su inicio en el oficio de

en cuanto al número de poemas, enmarcadas con el poema introductorio ya comentado y el conclusivo “Final”. En palabras de este crítico “*Las partes responden, a mi modo de ver, a un camino de conocimiento al hilo de la memoria*” (*op. cit.*, p. 181).

¹⁹ Sobre la tan conocida polémica comparto las observaciones de J. Olivio Jiménez: “*es en realidad absurdo que la cuestión haya tenido que ventilarse tan airadamente; pues si bien el principio de poesía como comunicación ... fue necesario y oportuno en el momento en que el primero [Aleixandre] lo formuló ... nunca se debió olvidar que la poesía es ante todo una forma de conocer la realidad, un medio supremo y excepcional de conocimiento. Ni lo olvidó el propio Aleixandre en su obra; y Bousño, si se sabe leer con atención su Teoría de la expresión poética, insiste claramente en que el poeta tiene que conocer antes lo que después comunica*” -p. 108- (“**Poética de una nueva promoción lírica. En torno a Poesía última (1963) y Antología de la nueva poesía española (1968)**”, en *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 101-121). En suma, tiene razón José Teruel cuando afirma que tras la polémica hubo bastante malinterpretación y manipulación por parte de los poetas del Grupo catalán (“**Sobre una polémica y su trastienda: conocimiento y comunicación**”, *Revista de Literatura*, n° 107, 1992, pp. 215-229). Pero además de esto, no hay que olvidar que el concepto de poesía como conocimiento no era ajeno a la anterior promoción poética como ha analizado Miguel A. Olmos Gil (“**El “conocimiento” como elemento de definición de la poesía española de posguerra (1940-1975)**”, *Dicenda (Cuadernos de Filología Hispánica)*, n° 12, 1994, pp. 158-178).

ser poeta, como expresa en el ya citado poema de *Estar contigo*, “La palabra”, al recordar las traumáticas circunstancias de su infancia:

*¿Cómo salvarse entonces, vigilante
entre el terror y la serenidad?*

.....

*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.*

La salvación por la palabra es una pretensión que también se expresa en *Primer y último oficio*, e incluso, según Balmaseda (op. cit., p. 47), de una forma más acentuada que en su obra anterior. De nuevo, al igual que en el texto que acabo de transcribir, en el titulado “País natal” evoca al yo-adolescente que en la primera posguerra encontró en la palabra la única vía de salvación: “*Más allá del confín donde desfallecía / la libertad de todo un pueblo / buscaba yo el fulgor de las palabras / para salir de aquel silencio*”. En otros poemas pretende que la escritura poética salve del olvido y eternice la relación amorosa, como apunta en “Las invisibles redes” (“*Frente al olvido que cubrió de nieve / toda esta decadencia destronada / arteralmente tienden su trampa estos poemas / para alcanzar la eternidad contigo. / Y así, venciendo al tiempo, / en la blancura inscriben delicadas instancias*”); o bien, como sucede en “Invierno y barro”, que sea testimonio perenne de un tiempo histórico vivido: “*Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido*”.

Una vez más me remito a las manifestaciones del autor para confirmar esta hipótesis de lectura. En los ya citados encuentros de Oviedo afirma 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 de la palabra, por supuesto, a través del lenguaje*”. Ante esta respuesta el moderador del coloquio, J. M^a Cacheiro, inquiere: “*Carlos, cuando dices: “nos” ¿estás hablando de ti o estás hablando también de que esa acción puede ser una acción en el ámbito personal del posible lector?*”, a lo que Sahagún responde: “*Hombre, del lector, del lector también*”. Es decir, si se hace extensible al lector la capacidad cognoscitiva del poema, también éste puede participar en la salvación de la memoria colectiva que su lectura le propone ²⁰.

Sin embargo, en consonancia con el tono pesimista del poemario, el autor cuestiona en algún momento la eficacia redentora del poema. Así se sugiere en “Las invisibles

²⁰ Vid. *Encuentros...*, p. 100. Ya lo apuntaba en la antología de Ribes: “*Pues si el poeta ha explorado en el poema un trozo de su vida, en cada nueva relectura volverá a sentir su propia existencia palpitando, aun en el supuesto de que esa vida no se halle en el poema sino en nosotros mismos*” (pp. 122-123).

redes” al no poder retener el recuerdo de la mujer amada: “*pero, ya en el umbral de la palabra escrita, / tu insobornable lucidez acierta / a transponer, aérea, las invisibles redes*”. El poema, por tanto, puede devenir en la “*oquedad sonora*” a la que alude en la composición que cierra el poemario. Y ello porque, como expresa en “*Vuela un ave*”, “*... los nombres nada valen, / no son la realidad apenas*”, idea que Sahagún reitera al nombrar la libertad negada por la dictadura: “*en esta celda donde las palabras / más transparentes significan noche / frente a la sola puerta verdadera*” (“*Libertad inmediata*”). Llevado por tal idea se plantea incluso sustituir la palabra, el oficio de poeta, por el silencio: “*quien buscó la palabra / que acompaña, quien hizo / de su pasado inmóvil / un ademán de entrega, / hoy no pide otra cosa / sino silencio*” (“*Árbol en Gáldar*”). Falsa intención fruto del desencanto, porque, aun cuestionando su eficacia, la indagación por la palabra es vitalmente necesaria. Los versos finales del poema “*Lugares*” son claros al respecto:

..... *Errante,*
de nuevo hoy mismo partiría
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 como las palabras.
Necesaria como la vida.

En definitiva, aunque sea el suyo oficio “*implacable*” y “*mal pagado*” (como lo define en “*Isla del Hierro*”), aunque sea un sombrío y “*desolado oficio*”, al igual que el ejercido por la “*sombra y lluvia*” (como se sugiere en el poema “*Final*”), y aun a pesar del “*desencanto gnoseológico*” -en expresión de Balmaseda- que en algún momento lo embarga, ser poeta es irrenunciable para el primer y último Sahagún.

1.4.: La creación poética: Recurramos una última vez a las tan reveladoras “**Notas sobre la poesía**”. Al reflexionar sobre el origen de la creación poética Sahagún alude a un proceso “*espontáneo y automático*”, a una inicial “*excitación*” -una suerte de “*concentración*” mental acompañada de “*cierta dispersión y vaguedad*”-; y añade: “*Existe, generalmente, un esquema rítmico de la frase, vacío aún de palabras, y una serie de visiones emotivas previas a la realización del poema*” (p. 121). Líneas después lo define como “*trance creador*”. Estas reflexiones sobre el origen del poema parecen coincidir con la idea romántica de la “*inspiración*”, en general rechazada por los poetas del 50²¹.

²¹ M. A. Olmos, en el artículo ya citado, matiza que, si bien en los poetas del 50 el concepto de “*conocimiento*” se fundamenta en “*una visión de la poesía más intelectual*”, no obstante en algunas poéticas [en concreto alude a las de Brines y Valente] se perciben puntos de contacto con la originaria concepción

Tal proceso creativo -“*el ritmo y esa peculiar intuición de nuestro pasado*”, a los que se refiere en su poética- parece sugerirse en “Aventura del sonido”. Tras describir en los primeros versos su soledad existencial -“*soledad infinita de hombre a hombre*”- precisa al final de la primera estrofa: “*así inicié, perdido y sin origen, / la aventura insondable del sonido*”. En la segunda estrofa emerge el recuerdo, posiblemente de la amada -“*En la fronda, rindiéndose a los vientos, / un cuerpo iba emergiendo lentamente, / mecido apenas por la melodía*”-; y concluye en la tercera estrofa: “*Y conocí la música en desorden, / su berida fresca, el oleaje insólito / que golpeaba a ciegas removiendo / la piel dormida y tensa*”.

Eso sí, tras explicar -en la antología de Ribes- el origen de la gestación del poema, Carlos Sahagún se apresura a completar el anterior punto matizando 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*” (p. 122); es decir, se inclina, “*hacia una poesía trabajada, laboriosa, ajena a todo espejismo visionario o a cualquier ayuda de la inspiración*” que -en palabras de Ramón Pérez Parejo (art. cit., p. 26)- es por la que se decidían abiertamente los poetas del 50. Pero hay dos puntos intermedios en el proceso creativo -precisados asimismo en “**Notas sobre la poesía**”- que conviene tener en cuenta para proseguir el desarrollo de este trabajo. Por un lado el “*estímulo externo*” que genera la “*excitación*”, estímulo que “*está formado 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*” (pp. 121-122); por otro, la función de la memoria: “*Funciona entonces nuestra memoria, especializada para revivir una y otra vez, con igual intensidad, las experiencias del pasado. Este momento interior a través del tiempo nos sitúa de pronto frente a los momentos inolvidables de nuestra vida*” (p. 122).

2.- EL OBJETO DEL CONOCIMIENTO POÉTICO:

2.1.: El poema: memorial de la experiencia: hay otro título, para mí de especial relevancia, que abre otra hipótesis de lectura interrelacionada con la ya señalada. Doce composiciones de *Primer y último oficio* aparecieron previamente en la compilación de la obra completa de Sahagún con el epígrafe “En la noche (1973-1975)”. Hay otro dato revelador: el autor da a su obra completa el significativo título de *Memorial de la noche*. En el Diccionario de la RAE vemos esta acepción de “memorial”: “*Libro o cuaderno en que se apunta una cosa para un fin*”, emparentada etimológicamente con “memoria”, “*potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*”. Por otro lado, el término “noche” se presenta como un “*lieu d'incertitude*” que abre una isotopía simbólica sobre la que luego me centraré.

El co-texto de referencia de este título es indudablemente la totalidad de la obra de

romántica-simbolista, que es la que se entrevé en los poetas de la promoción anterior. Sobre este tema vid. Ramón PÉREZ PAREJO, “**La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50-novísimos**”, *Revista de Literatura*, LX, n° 119, 1998, pp. 5-30.

Sahagún, y, por lo tanto, es válido para aportarnos otra clave interpretativa: el oficio de poeta como memorialista (apuntando cosas que retiene y recuerda del pasado) de la noche y en la noche ²².

2.2.: De la memoria y su función: “*Lo recuerdo todo*”, dirá Sahagún en el primer poema de la sección I de *Profecías del agua* (1957). El acto de rememorar se remonta incluso más allá, a la circunstancia histórica del nacimiento del yo lírico, simbólico “*manantial*” que da título al poema: “*Parece que fue ayer, que no era el año / mil novecientos treinta y ocho. Bosques / en llamas, altas / palmeras encendidas, hombres muertos, / me rodeaban, lo recuerdo todo*”. Efectivamente, Sahagún es el poeta memorialista que bucea en su pasado para rescatar sus vivencias personales en perfecta imbricación con su tiempo histórico.

Las referencias a la función de la memoria son constantes en *Primer y último oficio*. Veamos algunas:

“*La memoria tendía sus redes / hacia los años abolidos*” (“Amanecía duramente”); “*... deslizaba / por el desierto ensangrentado el río / de la memoria hasta su fuente*” (“Oeste a solas”); “*Así, para encontrarte, / la memoria cansada reconstruye / un paisaje, no un cuerpo y su aventura*” (“Para encontrarte”); “*.... Tiempo adentro, / surcando estos espacios desvalidos, / entre las casas miserables, entre / los castigados cuerpos, reconoce / un resplandor lejano y sin vileza / que hoy, desde las afueras obstinadas / de la memoria, le devuelve fieles / todos los signos que perdió en lo oscuro*” (“Afueras de Madrid”); “*Buscaba en el recuerdo de estos años / algún detalle significativo / que transcribir...*” (“Crónica de un paisaje”).

En estos ejemplos es obvio que la memoria, como ya adelantaba en la antología de Ribes, sirve para revivir las experiencias del pasado. También se pueden aportar ejemplos sobre el indicado “estímulo externo” que la activa. En “Salón vacío”, por ejemplo, es la estereotipada expresión “rien ne va plus” con que se cierran las apuestas en los casinos:

*En el rincón de lámparas ociosas,
venida de las sombras, una voz apremiante*

²² Santiago Navarro Pastor ve, acertadamente, la obra poética de Sahagún como un proyecto global y cohesivo, lo que sería, por otro lado, “*una de las señas estéticas atribuidas a los poetas del 50*”. Varias constantes temáticas y formales lo demuestran: temas y símbolos recurrentes, entonación adusta, lenguaje parco, ausencia de llamativas experimentaciones... Otro indicio de que concibe su obra como un proyecto global es -según el citado crítico- el que agrupe su obra bajo el mismo título. Por lo tanto, “*una lectura idónea de la obra poética de Carlos Sahagún exigiría tomar en cuenta esta voluntad de sistema globalizador que ha tutelado su ejercicio literario casi desde el principio*” (Vid. *op. cit.*, pp. 138-139). Esta idea de proyecto global ya la había apuntado Antonio Domínguez Rey en su reseña de *Memorial de la noche* (*La Estafeta literaria*, nº 597, 1 Octubre 1976, p. 25): “*Su evolución radica en la dinámica interna de la composición. Los poemas, primero, y los libros, después se agrupan con mecánica ascendente de círculos concéntricos. Respetando la forma y el contenido ... se condensan más y más hasta la dicción pura, sin perder, no obstante, su “transparencia expresiva”, como dice E. Moreno Castillo en el prólogo*”

*cortó como un cuchillo el aire espeso.
 "Rien ne va plus". Y la memoria, profanada
 por una sucesión de rostros impasibles,
 se despobló, cedió a la escena inmóvil
 Fue entonces cuando, pálida, avanzando
 desde la angustia de lo improrrogable,
 yo vi una mano liberar el tiempo
 aprisionado entre columnas de humo...*

Es en la última sección del libro donde mejor se percibe la presencia y función de este estímulo externo. Son lugares geográficos concretos, conocidos y visitados por el poeta -Toledo, Londres, Moscú, las ruinas de Volubilis, Gáldar, la Isla del Hierro...-, pero Sahagún no incurre en el culturalismo descriptivo; el espacio en sí no importa sino sólo la rememoración y reflexión que el lugar, en cuanto estímulo externo, suscita en el sujeto poético ²³. Es la intención que se intuye ya en el poema prólogo de la sección, "Lugares": "*Si alguien pregunta dónde estuve, / describiré un lugar vacío, / le hablaré de ninguna parte*" porque, como luego concreta en los primeros versos de la tercera estrofa, "*Sólo quise encontrar apenas / la verdad de una patria adusta / que he recorrido: ...*". Así en "Vivió aquí" la ciudad de Londres, en la tristeza de la noche, le lleva a reflexionar: "*¿Vivió aquí alguna vez mi juventud?*". En "Redes bajo los astros" la noche de Moscú le lleva a evocar la etapa de la dictadura: "*Mas algo irrumpe en el acorde unánime, / algo entre las cenizas y los sueños / desequilibra tanta sombra plácida, / condena a revivir lo que creímos / borrado ya. Tu imagen recordada, / oh patria oculta por los arenales, / fluye desde la ausencia..*". Si el estímulo externo no se presenta fortuitamente, el propio sujeto poético lo reconstruye, como vemos en el poema "Para encontrarte": "*Así, para encontrarte, / la memoria cansada reconstruye / un paisaje, no un cuerpo y su aventura*".

Ahora bien, el acto de recordar no se limita a develar pasivamente fragmentos del pasado. La memoria que activa el yo lírico de *Primer y último oficio* no es meramente especular ni su función única es salvar del olvido situaciones vividas; si fuese así, la finalidad de la poesía como conocimiento no sería posible. Por el contrario, Sahagún objetiva su pasado vital y sus circunstancias en el yo lírico para hacer una autorreflexión crítica, ordenar y dar sentido a su existencia, y establecer su propia identidad en cuanto sujeto ²⁴. Esta es en definitiva la finalidad global del "memorial" -la obra poética- de

²³ Si bien el culturalismo será uno de los rasgos característicos de la generación siguiente, los novísimos, no faltan referencias culturales en la promoción de medio siglo (Vid. J. L. GARCIA MARTIN, op. cit., pp. 205-238). Este crítico considera que el culturalismo de M^a Victoria Atencia enlaza con el de la generación novísima. Si bien es cierto, también lo es que el fin de sus poemas no es el mero descriptivismo culturalista: en la poetisa malagueña -de una forma semejante a lo que hace Sahagún- lo observado confluye en la intimidad del yo para revertir en una reflexión más trascendental (Vid. Andrés ROMARÍS PAIS, "Dos nuevos poemarios de María Victoria Atencia", *Hora de Poesía*, n^o 88-89-90, Julio-Diciembre 1993, pp. 358-360).

²⁴ El filósofo Manuel CRUZ RODRÍGUEZ, en un interesante ensayo cuyo propósito es

Sahagún: salvarse y conocerse. El lenguaje es el instrumento, o -en expresión de Manuel Cruz- el “*código de la memoria*”; de ahí la insistencia del poeta (y me remito una vez más a sus palabras en la antología de Ribes) en la necesidad - y dificultad, en muchos casos- de encontrar la forma de expresión “*adecuada*”, “*necesaria y única*”, o “*única e insustituible*” para ese sentimiento que ha dado origen al poema.

Por la memoria se rescata del olvido el pasado, la experiencia vivida, para objetivarla, interpretarla, conocerla mejor y conservarla en la escritura. No se ha de olvidar, y sí, por el contrario, dar testimonio de la larga y nefasta circunstancia histórica padecida, la “*nada memorable*” a la que alude en el poema de igual título. Así se expresa también en “No te niegues”, aún no finalizada la dictadura; si algún día llega la libertad...

*... tú no te niegues a cruzar conmigo,
memoria anclada en esta orilla ciega
que se puebla de náufragos. Sin ti,
sin tu aventura injusta de tinieblas,
¿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?*

La misma idea se expresa, entre otros, en “Septiembre 1975” o en “Lentos arroyos frágiles”: “*para quienes sufrieron con exceso / la privación o la tortura / no se despuebla la memoria airada: / negándose a morir, fluyendo apenas, / adberida a su estambre prevalece, / cien veces más real que el paisaje infinito, / la imagen del dolor, su herida pura*”. La memoria también salva, en momentos de frustración y desánimo, la utopía política soñada: “*Mas piensa en Roma: entre las sombras / y las cenizas ya dispersas / irá surgiendo una luz suave / y un violín sonará en tu pecho. / Tal vez su música te lleve / a aquellos años; la memoria / de nuevo encenderá sus lámparas.*”; lo evocado será en este poema (“Un violín sonará en tu pecho”) la muchedumbre en las calles y “*un confín de banderas rojas / inaugurando para siempre / la transparente primavera humana*”.

perfilar una “teoría del sujeto”, categoría básica para abordar una ciencia de lo humano, (*Narratividad: la nueva síntesis*, Barcelona, Ed. Península, 1986) precisa en su capítulo 5 (“De la memoria y el tiempo”) que “... la memoria no es espejo fiel, ni receptáculo neutro. Por el contrario, es activa, parcial, deformante, interesada. Precisamente por eso interviene en la constitución del sujeto. Una memoria especular no crearía nada; como mucho nos ratificaría en lo existente. La imagen pasiva de la memoria parece ocultar una voluntad de desconocimiento de la propia identidad” -p. 73-. Y puntualiza páginas después: “Del tiempo del sujeto sólo puede dar cuenta la memoria, y lo hace con el instrumento que le es más propio, el lenguaje. El lenguaje es el código de la memoria. Los objetos de ésta -el propio sujeto y los seres del mundo relacionados con él- van adquiriendo entidad a medida que emergen a la superficie del lenguaje. El ejercicio de la memoria no es una decisión del escritor, sino su destino. Se es buen escritor cuando se es capaz de ordenar los laberintos emocionales de la niñez y de la adolescencia alrededor de unas cuantas sensaciones, emociones, verdades y realidades primarias. De esta manera va tomando forma la identidad: reconociéndose en sus productos, objetivándose merced a la memoria. Más tarde, cuando esta identidad deje de ser objeto del relato y acceda al lenguaje, esto es, se convierta en punto de vista, será libre para enfrentarse a su condición” -p. 77-. La memoria cumple, por tanto, una importante función cognoscitiva.

En “Afueras de Madrid” la memoria “... *le devuelve fieles / todos los signos que perdió en lo oscuro:*”; esos signos son el amor, pero también “*el duro oficio de la adolescencia, / la insurrección sin armas*”²⁵. Con actitud quevediana, la vivencia amorosa se salvará del olvido pasado y futuro (el de la muerte) por la memoria y la palabra en “Paddington”:

*Han de pasar los años ciegamente
y, aunque el tiempo trabaje en contra nuestra
y tus cabellos signifiquen sombra,
siempre, en su misma destrucción oscura,
nos salvará el fervor de aquel instante
que hoy rescatamos del olvido apenas.
Cuando ya mis palabras se hagan noche,
quedará entre sus bóvedas vacías
esta invisible página arrancada:
un mapa abierto en la memoria, el ruido
de un tren que parte a solas bruscamente
en la estación de Paddington, y luego,
apareciendo desde un mar de bruma
que el corazón dispersa hacia el ocaso,
entre las olas de la despedida
tu cuerpo al fin, su vibración lejana.*

El acto de rememorar se describe como dificultoso en el poema “Para encontrarte” - “*Al fin, apareciendo duramente, / una mirada tuya venida de otro tiempo / desgarrar ya las sombras más cercanas*”; como frágil en algún otro: “*la frágil memoria / dibuja allá un paisaje unánime / en que tiemblan, reconociéndose, / los juncos de una y otra orilla*” (“Lugares”); y como un proceso doloroso en otros muchos. Que la memoria es nostálgica y dolorosa se entrevé en “Cruzas de nuevo” al recordar la adolescencia y el amor: “*Arde / la memoria, la vida alcanza / toda la angustia del retorno: / de sus cenizas, lentamente, / renace para lastimarnos / la adolescencia irreparable*”, o en “Deriva del otoño” cuando el sujeto poético se considera un naufrago existencial: “*Mas el dolor ni se hunde ni se olvida. / Madera y tiempo son sus dos mitades, / las dos señales que dejó su herida*”. Pero el dolor aflora, sobre todo, cuando lo rememorado es el periodo que va de 1938, año en que nace el poeta, hasta 1975, en que muere Franco; es decir, cuando se evoca la oscuridad y opresión de la dictadura vivida por el poeta. Veamos algunos ejemplos:

“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 aprender olvido” (“Innoble luz”); “*Si esto fue así y existe la memoria / y su herida*

²⁵ E. Balmaseda apunta (*op. cit.*, p. 21) que se refiere al periodo 1957-1959 cuando Sahagún impartía clases de alfabetización de adultos y bachillerato en un suburbio madrileño.

aún es grave y duradera, / ...” (“Así fue”); “*No ha acabado el eclipse. El dolor sigue, / la noche sigue proponiendo al aire / proyectos infinitos que ya apenas perturban / porque se abandonaron: hoy devienen / derrotada memoria de una herida / que no defiende nadie*” (“Para este otoño súbito”); “*algo entre las cenizas y los sueños / ... / condena a revivir lo que creímos / perdido ya...*” (“Redes bajo los astros”)

La actitud pesimista le lleva a cuestionar en último extremo la precariedad del ejercicio del memorialista. En el poema que inicia la primera sección, “Tu mundo es este”, ya alude a la “*... memoria / que nada reconoce aquí en lo oscuro*”. Se pueden encontrar más ejemplos:

“El tiempo sigue siendo un puente oscuro, / metálico, insalvable, o cierta música / que a mis espaldas dura destejiéndose” (“A estas horas”); “*Quiso volver a construir los días / de la infancia, su pórtico abolido. / Pero la noche pudo con su empeño*”; “*Quise encontrar un tiempo inmóvil / que me sirviera de testigo. // Pero a los sueños sucedían / otros sueños casi extinguidos*” (“Amanecía duramente”); “*... ebrio, / convertido en silencio pensativo, / mientras la tenue luz de la memoria / desesperadamente resistía*” (“Aventura del sonido”)

El pesimismo culmina en la composición “Final”, epílogo del poemario: “*Como final de esta oquedad sonora, / he aquí el hueso irredento: / ni perros lo desplazan en la noche / ni su fósforo brilla. // Nada responde por nosotros. Yacen / miradas, versos, días / en el mar de estos años malvividos: / frágil espuma airada*”. El poema confirma el talante nihilista, el fracaso gno-seológico, como ya observó Enrique Balmaseda: “*En “Final” -su coda y conclusión- 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:...*”²⁶.

2.3.: El sujeto poético: caracterización y representación: Si se parte del hecho de que, en general, el texto literario es un enunciado “fictivo”, también se tiene que asumir que lo es su enunciación, y, ante todo la enunciación en primera persona. Por esta razón será conveniente delimitar y distinguir el yo empírico (el correspondiente al autor real) del yo ficticio manifestado en el texto. Ahora bien, la teoría literaria, lastrada por el Romanticismo, se mostró reticente a la hora de considerar la lírica como una ficción más. En las últimas décadas, sin embargo, tal enfoque crítico cambió. Así, Carlos Bousoño afirma que la protagonización poemática siempre es simbólica; ciertamente hay estrechas relaciones entre el autor y el personaje poemático, pero “*sin duda, relaciones simbólicas: ese personaje expresa cualidades B del autor o cualidades que el autor desea que supongamos reales en su persona*”²⁷.

²⁶ Vid. op. cit., p. 173. Emilio Miró ya apuntó este pesimismo final al reseñar el poemario: “*El último poema del libro se engarza con perfección y naturalidad con el primero, y es apretada síntesis del poemario entero. Llega el silencio, la memoria está inmóvil, y el resumen no puede ser más doloroso*” (art. cit., p. 6).

²⁷ Vid. Carlos BOUSOÑO, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos,

En el caso del poemario que aquí analizo, las relaciones entre el yo real y el yo ficticio parecen ser -en término de Aguiar e Silva- del tipo isomórfico. Hay circunstancias biográficas del autor que se pueden rastrear en el poemario, pero, en todo caso, como acertadamente matiza Arturo Casas, si partimos del hecho de la poesía es “*comunicación fictiva*”, no se puede “*convertir en meta o en centro de la experiencia lectora la reconstrucción de unas circunstancias biográficas que pudiera ser que ni siquiera se hubieran dado históricamente (si en efecto se dieron daría lo mismo, su incumbencia sería tan sólo extradiscursiva)*”²⁸. La misma idea comparte el autor. En la antología de Ribes declaraba que “*si es verdad que la poesía no responde sólo a exigencias puramente autobiográficas, también es cierto el hecho de que estas experiencias personales formen el núcleo inevitable que la ha dado origen*” (p. 124). Años después, en la antología de Antonio Hernández sobre la generación del 50, Sahagún afirma: “*con relación a la poesía considero inútil y marginal el conocimiento de los datos previos subyacentes, biográficos o ideológicos*”²⁹. En conclusión, aun manteniendo la clara relación de implicación yo real - yo lírico, es didácticamente indispensable y necesario -dadas las declaraciones del propio autor- mantener esta distinción teórica.

1977, pp. 168-172. En la misma línea están las observaciones de Aguiar e Silva: “*Com efeito, o emissor oculta ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca estas relações se poderão definir como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua -duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário-, devendo antes definir-se como uma relação de implicação*” (op. cit., p. 223). Susana Reisz, tomando como ejemplo poemas de César Vallejo, mantiene que en muchos de ellos “*No hay ninguna razón intra- ni extratextual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema*” -p. 209-. Otra cosa sucede cuando se considera irrelevante el presunto carácter autobiográfico del enunciado poético y se lee como “*autónomo*”, como ficcional, “*o bien como manifestación figurada -enmascarada en una anécdota- de una emoción verdadera del poeta*” -p. 210- (Vid. Susana REISZ DE RIVAROLA, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1989, pp. 201-223).

Una importante y esclarecedora síntesis del problema se la debemos a Arturo CASAS, “**Pragmática y poesía**”, en *Avances en Teoría de la Literatura*, op. cit., pp. 229-308.

²⁸ Vid. art. cit., p. 275. Estos son algunas referencias biográficas de Carlos Sahagún detectados en varios poemas: alude a acontecimientos de la dictadura que marcó la vida del poeta (fusilamientos de 1975, muerte de Franco); a datos de su biografía personal (tomo tales datos de la monografía de Balmaseda): entre 1957-1959 da clases de alfabetización de adultos y de Bachillerato en el suburbio madrileño -el Pozo del Tío Raimundo- en que vivía (“*Afuera de Madrid*”); por las mismas época pasa temporadas en Italia (“*Un violín tocará en tu pecho*”); en Inglaterra estuvo el poeta entre 1960-1962 como lector de español (“*Vivió aquí*”, “*Paddington*”); entre 1965-1971 ejerce la docencia en Segovia (“*Crónica de un paisaje*”); el curso de 1976-1977 la ejercerá en Las Palmas en comisión de servicios (“*Arbol en Gáldar*”, “*Vine a oír el tambor de la Gomera*” o “*Isla de Hierro*”). Además, el orden de los poemas compuestos entre 1973-1977 se corresponde, en muchos casos, con el orden cronológico de los acontecimientos históricos y personales aludidos. En este sentido, asume la función de memorialista que lleva cuenta puntual de los acontecimientos, labor de memorialista a la que alude con el título de su obra completa.

²⁹ Vid. Antonio HERNÁNDEZ, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid, Zero S.A., 1978, p. 327

El sujeto poético de *Primer y último oficio* -a él nos referiremos indistintamente con los términos “yo lírico”, “hablante lírico” o “yo poético”- se caracteriza con una serie de atributos que condicionan el tono pesimista y nihilista del poemario. Cansancio vital, dolor, soledad, frustración, incertidumbre... son algunos de los rasgos básicos que lo configuran como yo de la enunciación y del enunciado fictivo. El poema prólogo ya anticipa esta caracterización etopéyica: “*todo está en orden / menos mi propia vida*”. El desconcierto es obvio en “Nada salvaría” desde su primer verso: “*Sin rumbo ya y sin muros*”. La frustración existencial se expresa claramente en el último poema de la cuarta sección, “Isla del Hierro”, donde el yo poético se encubre tras “*un hombre apenas / que, en medio de los campos, destruyendo / de orilla a orilla su existencia en vano, / hacia la adversidad camina*”. Sentimientos de derrota y desesperanza afloran en los siguientes versos de “No hay retorno”: “*no hay retorno, / sino derrota oscura y tiempo aciago*”. La hondura existencial presente al final de *La Celestina* en el llanto de Pleberio, su dolor y frustración, se trasvasa a “Final de fábula” (aunque dentro de otro contexto: se alude a las ilusiones perdidas) ya desde la referencia intertextual de su primer verso: “*¿Y para quién construí navíos?*”. En “Aventura del sonido”, la soledad caracteriza a ese hombre -trasunto del yo lírico- que camina hacia el acantilado: “*... un hombre solo, / como un fardo sangrante, se arrastraba / entre ladridos y guitarras, ebrio, / convertido en silencio pensativo*”. Algunas de los anteriores atributos se concretan simbólicamente en la escenificación del yo poético como un naufrago; lo vemos en el poema “No hay retorno” donde el recuerdo de la amada es “*...cuanto queda / en la memoria trémula de un naufrago*”, o en los versos finales de “Para encontrarte”: “*Naufrago 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*”.

Ahora bien, dada la finalidad que el yo real Carlos Sahagún atribuye a su poesía, podemos definir, desde un punto de vista gnoseológico, al yo lírico como “sujeto cognoscente”. Esto implica en él una actitud interrogativa, actitud previa e indispensable para lograr el conocimiento, y actitud que deriva del sentimiento de incertidumbre y frustración, ya señalado, del yo poético³⁰. Es, en definitiva, una forma de indagación y reflexión sobre la propia experiencia que encontramos en varios textos de *Primer y último oficio*. En algunos casos el objeto de la reflexión es el pasado del yo poético como vemos en “Invierno y barro”:

³⁰ Esta actitud interrogativa la vemos también en otro compañero de generación, Claudio Rodríguez, como ha estudiado Covadonga LÓPEZ ALONSO (“**La interrogación epistémica en la obra de Claudio Rodríguez**”, *Compás de letras*, nº 6, Diciembre 1995, pp. 179-192). Claudio Rodríguez al reflexionar sobre las diferencias de los componentes de su generación, en cuanto al estilo, a la manera de escribir, puntualiza: “*Yo con quien me siento más afín es con mi amigo Carlos Sahagún, que por circunstancias coincidimos*” (Vid. *Encuentros con el 50*, p. 46). Creo conveniente además transcribir aquí esta observación de Covadonga López sobre una de las formas de interrogación en el poeta zamorano por ser aplicable también a la poesía de Sahagún: “*Esta modalidad existencial, a la que recurre con tanta frecuencia el autor, es una forma de enviar al lector hacia una representación cognoscitiva diferente, sobre la que hay que detenerse y reflexionar. Es, en definitiva, la interrogación que, sin buscar contestación, instaura la necesidad de un cambio de punto de vista*” (p. 188). En otras palabras, se incide en la idea de poesía como proceso, ya estudiada por Debicki y M. H. Persin: el proceso de conocimiento y descubrimiento que mediante la escritura realiza el poeta también debe ser realizado por el lector.

.....¿Vuelves tú,
 difuminada imagen de mí mismo,
 vuelves apenas a entregarme solo
 la ambigüedad al fin, no el contenido
 tenaz de aquellos años sin fronteras
 en que íbamos descalzos, insumisos,
 y era verdad la vida solidaria
 aun con invierno y barro en los caminos?

Otras veces se reflexiona y busca respuesta a una situación presente como, por ejemplo, en “Anticipa llanuras”: “Pues sólo vuelve atrás quien ha perdido / fragmentos del ayer, ¿qué haré yo sin historia, / sin país natal en que sentirme vivo, / ajeno al resplandor de tu mirada?”. Por último, en varios poemas el yo poético, sujeto interrogante, implica en su reflexión al lector, dada la dimensión social de la misma, como se puede ver en “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?”), o en “Septiembre 1975” (“...¿somos dignos / de entrar en las regiones transparentes / que ellos, cayendo hacia lo oscuro, alzaron con su pasión de luz, con su martirio?”).

El yo lírico, en cuanto “sujeto cognoscente”, se presenta en el enunciado poético en acto de “buscar”, “descubrir”, “encontrar” o “perseguir” en su pasado, -o también en el presente-, signos que expliquen, que den sentido a su existencia y lo salven. Veamos algunos ejemplos:

“Negando el azar, busqué a ciegas / el surco cierto de un navío. // La memoria tendía sus redes / hacia los años abolidos” (“Amanecía duramente”); “Así, mientras la luz desfallecía, / busqué en vano la lluvia que arreciara / sobre el ardor de nuestra juventud” (“Oeste a solas”); “remontando el olvido duramente, / descubrí al fin mi origen, mi patria verdadera, /...” (“Salón vacío”); “Por eso en esta noche turbulenta, /... /... / voy entre fogonazos y disparos, / voy descubriendo el hilo de esta muerte / que a muchos nos sostiene o nos da alcance” (“Telarañas”); “y, aunque todo estuviera escrito, / indagaría aún en lo oscuro / buscando la llama abatida” (“Lugares”); “Buscaba en el recuerdo de estos años / algún detalle significativo / que transcribir...” (“Crónica de un paisaje”); “Acostumbrado a los viajes, / vine a buscar la huella de los amantes, vivos / en el perenne estío de imposibles jardines, /...” (“Hacia Volubilis”); “Entré en los bosques, perseguí el sonido / de la madera antigua y del olvido: // no hallé sino un silencio duradero / a dos pasos de un mar de áspero cuero” (“Vine a oír el tambor de la Gomera”).

A la anterior isotopía semántica hay que añadir el acto de “mirar”. “Mirada” en el sentido que Dionisio Cañas da al término siguiendo las pautas de la fenomenología de Merleau-Ponty: “o sea, cuando, más que simplemente estar viendo el mundo con nuestra mirada, lo interrogamos. Pero este detener nuestros ojos en un objeto del mundo, es como repentinamente crear un

nuevo orden"³¹. La mirada del yo poético escudriña el pasado y, al igual que la de Francisco Brines -analizada por D. Cañas-, es una mirada crepuscular y negativa. Encontramos varias referencias al acto de "mirar" o "contemplar" a lo largo del poemario:

"Fatigados, tus párpados oscilan / entre las lentas sombras navegadas" ("Tu mundo es este"); *"Bajo la innoble luz de la memoria / lo sometemos a nuestras miradas, / a nuestra eterna cirugía..."* ("Innoble luz"); *"y, aunque la niebla es hoy más densa, / cruzas de nuevo por mi sueño, / a dos pasos de la mirada, / entre cemento y soledad"* ("Cruzas de nuevo"); *"llegado al fin de esta aventura inmóvil, / contemplaría en sucesión oscura, / como quien se despide de sí mismo o de todo..."* ("La nada memorable");... *"en la frontera insomne / no ve furtivas sombras sino antigua, / varada luz que fluye levemente / cuando el recuerdo quema y la mirada, / conmovida y distante, se demora / en el umbral desatendido..."* ("Afueras de Madrid")

En varios de los poemas la voz poética es un "nosotros". A este "yo plural" recurre el sujeto poético cuando implica al lector en el proceso de conocimiento, lo que sucede, - como ya comenté en el apartado 1.2 -, cuando el objeto de la reflexión poética personal rebasa los límites del yo y atañe a la experiencia colectiva: la relativa a la dictadura y primeros años de la transición (no se olvide que los poemas están compuestos entre 1973 - 1977). Esto desdice la exclusiva indagación en solitario, la finalidad solipsista, propuesta en el poema prólogo; el yo necesita la perspectiva plural dado que sólo con la implicación colectiva cobrará sentido su existencia. Pero también cuando el objeto de reflexión se limita a lo personal, el yo busca otra perspectiva que amplíe las posibilidades de su proceso cognoscitivo. En estos casos se suele recurrir al desdoblamiento del yo o a la enunciación encubridora.

Es frecuente en *Primer y último oficio* el desdoblamiento del yo lírico en un tú reflexivo. Arcadio López Casanova denomina a esta actitud lírica "imagen en el espejo". Una de las posibles razones para su uso (aparte de enmascarar el pudor afectivo y ser un implicador más o menos directo del lector) es, según el citado crítico, que *"esa ficcionalización de un yo desdoblado crea una distancia interior o psíquica, un plano de lejanía, lo cual permite, en consecuencia, una mayor lucidez analítica de las vivencias acorde con un temple anímico más atemperado"*³². Sahagún utiliza preferentemente este recurso poético cuando se centra en la temática de la infancia, tema central de su obra desde *Profecías del agua*; en este caso el

³¹ Vid. Dionisio CAÑAS, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984, p. 17.

³² Vid. Arcadio LOPEZ CASANOVA / Eduardo ALONSO, *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Ed. Bello, 1982, pp. 153 y ss. Enrique Balmaseda considera, con razón, que la articulación dialógica es una de las claves compositivas en la poesía de Sahagún (Vid. op. cit., pp. 184-186); sin embargo, le dedica pocas páginas, -muy pocas-, a su estudio. Al "tú reflexivo", por ej., se refiere sólo en dos párrafos de la p. 185. Por su parte Santiago Navarro Pastor dedica algunas páginas más a estudiar el desdoblamiento de la voz poética, pero en relación con el recurso de las superposiciones temporales.

desdoblamiento es eficaz para conseguir el distanciamiento necesario para una reflexión más objetiva, más lúcida y, por ello, más profunda del yo poético-adulto sobre el yo-niño o adolescente.

En el poema inicial de la primera sección, “Tu mundo es éste”, ya se observa que el ficticio interlocutor “tú” no es más que un desdoblamiento del yo lírico, el yo que rememora e indaga en ese “país extraño” y “oscuro” de su pasado. El tú reflexivo sirve de nuevo en “Invierno y barro” para actualizar la evocación del yo adolescente: “¿Vuelves tú, / difuminada imagen de mí mismo, / vuelves apenas a entregarme solo / la ambigüedad al fin, no el contenido / tenaz de aquellos años sin fronteras / ...”³³. En “No te niegues” tenemos otro ejemplo: “Si un día, ya en el silencio derribado, / alguien dice en el alba que me espera, / tú no te niegues a cruzar conmigo, / memoria anclada en esta orilla ciega / que se puebla de naufragos”. La imagen en el espejo también es evidente en “Navega aún”: “Quebrado espejo donde contempláramos, / como un río sometido al viento, / el rostro amargo de la libertad, / tú sabes ya sin duda / que en la corriente adversa, deslizándose...”. Al igual que ya vimos para el yo poético, en “Final de fábula” el tú reflexivo se escenifica simbólicamente como un marinero que, en la singladura de la vida, no ha encontrado las islas de su utopía: “Dime tú, / marinero que ya no sirves / para surcar las olas frágiles, / olvidado y sin patria, dime / dónde perdiste para siempre / tu memoria obstinada y libre”.

Otra forma de desdoblamiento del yo es la “enunciación encubridora”; así denomina Arcadio López Casanova a la actitud lírica en la que el sujeto poético en tercera persona no es más que un desdoblamiento sintáctico del yo³⁴. Dentro de las variantes formales de este tipo de enunciación, está aquella que recurre al indicador nominal genérico “hombre”. Uno de los ejemplos que pone López Casanova es precisamente el poema de Sahagún “Afueras de Madrid”: “Tarde y con daño, como peregrino / que se detiene a conocerse, un hombre, / traspuesta la ciudad, de nuevo llega / a estos confines últimos del mundo / ...”; ese anónimo “hombre” no es más que una objetivación del yo lírico que rememora experiencias de su juventud en un suburbio madrileño. De igual forma, en la última estrofa de “Aventura del sonido” el yo se desdobra y se contempla a sí mismo como un “hombre solo”: “Escuché pasos / hacia el acantilado: un hombre solo, / como un fardo sangrante, se arrastra / entre ladridos y guitarras, ebrio, / convertido en silencio pensativo, / mientras la tenue luz de la memoria / desesperadamente resistía”. Con la misma técnica encubridora, y con idéntico dra-

³³ Este es el único poema de *Primer y último oficio* que cita Balmaseda al explicar el recurso. Prieto de Paula también señala el recurso del desdoblamiento en su breve comentario de este poema en *Poetas españoles de los cincuenta (Estudio y antología)*, Salamanca, Ed. Colegio de España, 1995, p. 319.

³⁴ Vid. Arcadio LOPEZ CASANOVA, *op. cit.*, pp. 187 y ss. Se trataría de un nuevo mecanismo distanciador y de objetivación que “... tiene también su componente ético-implicador. La primera persona renuncia a una posición de privilegio -yo como sujeto lírico- porque la presencia de **él** (uno cualquiera, sin especiales marcas individualizadoras o de identificación) alcanza desde lo genérico mayor convocatoria de implicación, irradia mayor capacidad simpático/simbolizadora (dicho grosso modo: ese **él** puede entenderse con facilidad como “ejemplificador” de todos y cada uno de los hombres)” -p. 188-.

matismo, se describe en “Isla del Hierro” el sujeto poético, objetivado primero como “muchacho” (“y en la ilusoria plenitud humana, / marginal como un príncipe bastardo, / recorre la aridez, cruza el paisaje / este muchacho casi reducido / a la animalidad.”) y luego como “hombre” (“Las propiedades de la piedra acaso, / su ciega permanencia, son testigos / de esta vida sin gloria: un hombre apenas / que, en medio de los campos, destruyendo / de orilla a orilla su existencia en vano, / hacia la adversidad se determina”).

En “A estas horas” el yo lírico (explícito en los dos versos finales) se encubre bajo una tercera persona caracterizada como “centinela” que, atento, vigila la llegada de la muerte: “Desde la torre un centinela aguarda, / traza señales bien visibles, siente / el perezoso ritmo de tus pasos / por la senda de las indecisiones. // ¿A qué otro techo para refugiarte? / Yo mismo, ob muerte, soy tu propia casa”. En otro poema, “El visitante”, es el indefinido “alguien” la forma gramatical que enmascara al yo-niño que se superpone temporalmente al yo-adulto: “Alguien entró en mi casa oscuramente, / triste como un monarca destronado. / Era su misma voz, su aire cansado, / la pesadumbre altiva de su frente. // Buscó en mi vida silenciosamente / la vecindad de un tiempo desterrado: / ...”³⁵.

Enrique Balmaseda dedica un breve apartado de su monografía a estudiar otra forma de distanciamiento, la “correlación objetiva”³⁶. Son distintos los referentes o correlatos objetivos a los que recurre el poeta para exteriorizar sus sentimientos personales. En el poemario aquí comentado, el anterior crítico apunta la tendencia a describir “marinas crepusculares y desoladas que reflejan estados anímicos y emocionales apesadumbrados”, como sucedería en “Amanecía duramente”, además de otras variantes del recurso presentes en “Innoble luz”, “A estas horas”, “El visitante” o “Nada salvaría”. Soy de la opinión de que en la mayoría de estos casos no se puede hablar propiamente de correlación objetiva en el sentido que Bousoño da al término; en ellos el lector no percibe de entrada el supuesto soporte objetivo (el ratón de “Innoble luz”, las bocas del metro de “A estas horas”, o el visitante del poema de igual título) como aparente tema. No se llega a enajenar la emoción del yo lírico explícito en el poema en primera persona plural o singular; sí se hace en el caso de “El visitante”, pero en virtud de la enunciación encubierta ya comentada³⁷. Por el contrario, creo que el correlato objetivo es evidente en el

³⁵ Sobre la técnica de las superposiciones temporales véase Santiago Navarro, *op. cit.*, pp. 196 y ss.

³⁶ Vid. *op. cit.*, pp. 195-198 y también Santiago Navarro Pastor, *op. cit.*, pp. 209-214. En opinión de Balmaseda, a partir del poemario aquí analizado “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 partir de asociaciones afectivas, subjetivas e irracionales. De manera que Sabagún emplea descripciones de lugares y de acontecimientos del pasado a través de una imaginería 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”.

³⁷ Observa Bousoño que en la correlación objetiva “el poeta, aunque siga, y más que nunca, hablando de sí mismo, no lo suele hacer directamente y con descaro: acostumbra a buscar un soporte objetivo para colocar en él, con el suficiente distanciamiento, el producto de su exaltada subjetividad. Ese soporte consiste, por lo general, en un tema aparentemente ajeno al yo, pero que, en realidad, no es otra cosa que una pudorosa manera de

poema “Arbol en Gáldar”; su mismo título y los versos iniciales (“*Inútil experiencia / de libertad, el drago / irrumpe sometido / al cemento. Raíces / fascinantes o tercas, / pura ansiedad vencida, / quien...*”) llevan a lector a pensar que el tema es la descripción del drago; la introducción del relativo “quien” (marcado con el clasema [+ humano]) nos induce a interpretar el referente como símbolo de una diferente realidad afectiva: la del yo, latente tras la enunciación encubridora: “*quien buscó la palabra / que acompaña, quien hizo de su pasado inmóvil / un ademán de entrega, / hoy no pide otra cosa / sino silencio...*”; a partir de aquí el lector ya toma conciencia de la función secundaria del correlato temático objetivo y percibe su verdadero y principal sentido: el sujeto poético enraizado en su pasado negativo, pero esperanzado ante el futuro: “*... y palpa / la piedra ya, los muros / impenetrables, boscos, / y hacia los cielos libres / renace extraño, insomne, / proponiendo al vida / desde sus propias ruinas.*”

2.4.: La experiencia rememorada: Según el crítico y poeta Luis García Montero, uno de los rasgos más significativos de la generación de los 50 es plantear una nueva idea sobre el compromiso del escritor. Superando la ficticia distinción entre historia e intimidad consideraron que “*el conocimiento del interior personal, del interior humano, era quizá la mejor manera de acercarse a la realidad, ya que el hombre, como tal, es la realidad principal*”³⁸. Para este conocimiento se parte de la experiencia vivida, experiencia que se explicita como objeto temático de la poesía para su redescubrimiento, esclarecimiento y salvación; en palabras de García Montero, “*no se trata tanto de que la experiencia determine a la poesía, sino de que la poesía se convierta en un método de interpretar la realidad*”³⁹.

En *Primer y último oficio* Carlos Sahagún parte, al igual que en su anterior obra, de una experiencia personal que actualiza en el poema mediante el ejercicio de la memoria. Pero, en la línea de sus compañeros de generación, la experiencia rememorada no se reduce a las fronteras de la intimidad del sujeto poético sino a la de la circunstancia

simbolizarlo. Lo importante continúa siendo la emoción del poeta, pero a través del símbolo temático esa emoción queda como enajenada, con lo que la atribución al poeta sólo se insinúa y así el lector puede intervenir completando aquella insinuación, cosa que, a su vez, balaga su subjetivismo” (*Teoría de la expresión poética*, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1970, tomo II, p. 290). Sobre la misma técnica véase también el tomo I, pp. 236-237).

³⁸ Vid. *Encuentros con el 50...*, *op. cit.*, pp. 33-39. Carlos Bousoño ya había desarrollado esta idea al prologar la obra poética de Francisco Brines (*Poesía 1960-1971 (Ensayo de una despedida)*, Barcelona, Plaza & Janés 1974, pp. 11-94). Según este crítico cada generación y época literaria tiene su “*verdadera realidad*”. Con respecto a la época postcontemporánea (la formada por las dos primeras promociones de posguerra) “*la “verdadera realidad” deja de ser la impresión, separada tanto del yo como del mundo, y recupera ambas cosas: se convierte en el yo-en-el-mundo, el hombre entre la gente, el individuo en cuanto miembro de una sociedad determinada*” (p. 13). La diferencia entre ambas promociones de posguerra residiría en la distinta dosis en que aparecen los dos elementos: persona y sociedad. Pues bien, según Bousoño la poesía de la generación del 50 se diferenciaría de la precedente en que se centra preferentemente en el ámbito de la persona.

³⁹ *Ibidem*, p. 38.

histórica que la condiciona ⁴⁰. Ahora bien, ese pasado -individual y colectivo- ha condicionado inevitablemente el presente desde el que se escribe y, asimismo, determina todo proyecto de futuro ⁴¹. Analizaré, por tanto, la experiencia poetizada, personal y colectiva, a partir de estas tres dimensiones temporales.

2.4.1.: La experiencia individual: La experiencia personal emerge en la conciencia del sujeto poético por el ejercicio de la memoria. Como ya se señaló, no es una simple memoria especular, sino que se recupera la vivencia para indagar su verdadero sentido y preservarlo. Prieto de Paula ha señalado acertadamente que Carlos Sahagún no cae en la falacia de embellecer el pasado rememorado “*porque de lo que se trata es de revivir, con todo lastre preciso de dolores y de renunciás*” ⁴². Es evidente desde el poema pórtico de la primera sección, “Tu mundo es éste”, que la mirada retrospectiva es arrasadora y pesimista: el pasado es un “país extraño” donde “*todo es ceniza derramada a ciegas / alrededor del sueño*”. Son “*años abolidos*”, “*reino vacío*”, “*tiempo inmóvil*” que no se encuentra (“Amanecía duramente”), o los “*años malvividos*” del poema “Final”. No es extrañar, por consiguiente, la reflexión del yo poético en “Nada salvaría” al contemplar el simbólico incendio de su casa -su vida- bajo las estrellas: “*Si estuviera en mis manos, / yo nada salvaría de este incendio*”.

Pero paradójicamente, el ejercicio de recordar supone resistirse tenazmente al olvido; no es otra la pretensión del yo poético a pesar de los últimos versos citados. Así se salvan del incendio o naufragio -símbolo frecuente en el poemario- recuerdos puntuales (por ejemplo, la “*aventura absurda, / sentimental, frenética*” de “Una lámpara invicta”), espacios vividos, fragmentos de su infancia y adolescencia, vivencias amorosas.

La evocación de la infancia y adolescencia no alcanza en este poemario la importancia que tenía en sus dos primeras obras (*Profecías del agua* y *Como si hubiera muerto un niño*). Además de disminuir su presencia, Balmaseda apunta que el tema “*se subsume en una meditación más amplia sobre el sentido de la existencia toda. Proceso, por lo demás, que venía gestándose desde **Estar contigo**, sobre todo*” ⁴³. De nuevo la mirada desolada, nihilista, recupera una

⁴⁰ Con respecto a esta dualidad, Enrique Balmaseda observa que si “***Estar contigo** 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, **Primer y último oficio** 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...*” (op. cit., p. 29). En esta evolución ve Balmaseda una relación con Blas de Otero: “*Al igual que en Blas de Otero, con **Primer y último oficio** comienza una etapa 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*” (p. 75).

⁴¹ Manuel Cruz señala que “*el presente no es un valor en sí mismo: ése es el error. Su riqueza sólo se muestra cuando se le interpreta desde la sabiduría del pasado o con las esperanzas del futuro. Sin esa dimensión temporal, cualquier realidad aparece plana, sin relieve*” (op. cit., p. 80)

⁴² Art. cit., p. 214.

⁴³ Vid. op. cit., p. 25

infancia marcada, ya desde sus primeros años en tierras alicantinas, por las circunstancias de la postguerra: *“Lástima de los años enterrados / cerca del mar, al pie de los almendros”* (“País natal”). Es la *“adolescencia irreparable”* que renace de sus cenizas en “Cruzas de nuevo”, o el *“tiempo desterrado”* de “El visitante”, en el que -con un interesante juego de perspectivas- el yo-niño (*“triste como un monarca destronado”*) busca en el yo-adulto *“volver a construir los días / de la infancia, su pórtico abolido. / Pero la noche pudo con su empeño”*. Es el espacio cerrado, oscuro y solitario de *“Tu soledad era una hazaña oscura”*: *“Un portal entornado era mi vida”*.

La rememoración recupera la ensoñación del yo-niño en peligro al que nadie viene a salvar: *“Yo me encontraba allí bajo las ruedas / de una locomotora, en California”* *“Silbó de nuevo la locomotora / y en el silencio que siguió no vino / nadie a salvarme. Desde aquel instante / todo fue amargo y sin retorno como / un espejismo en la aridez del tiempo”* (“Oeste a solas”). Sin duda, el pasado no se glorifica, la infancia o adolescencia rememorada no es un paraíso perdido sino destruido, un ámbito de tristeza, tedio, soledad y silencio como el Londres de su juventud que motiva la siguiente reflexión: *“¿Vivió aquí alguna vez mi juventud?”*. Con todo, las dos evocaciones más desoladas las vemos en “Entre la niebla mineral” e “Isla del Hierro”. En el primero, ante la visión de un álamo solo hacia el que, a contracorriente, se desliza el agua salobre del mar, el yo poético reflexiona: *“¿Qué más terrible que este duro azogue / donde nos contemplamos, semejantes / a un árbol sin infancia, un río sin nombre?”*. En el segundo, la aridez volcánica de la isla canaria deviene, -como en el anterior caso-, en un espejo del alma que simboliza la desolación del pasado: *“... marginal como un príncipe bastardo, / recorre la aridez, cruza el paisaje / este muchacho casi reducido / a la animalidad. Sin una queja, / indefenso en la isla que es de otros, / sórdida es su apariencia e implacable / su mal pagado oficio de sentirse materia derribada, puro escombros”*; y concluye: *“¿Conoce el mar la casa de su infancia, / inmemorial, cerrada como un párpado?”*.

Sobre el desolado presente del yo poético gravita todo el pasado, y también la propia muerte que el yo poético no deja de anticipar en varios poemas. *“Morir, tras verte, es mi único destino”* -dirá en “Anticipa llanuras”. La muerte es la *“anunciadora del otoño”* que se intuye en “A estas horas” y a la que se invoca en el patético verso final: *“Yo mismo, ob muerte, soy tu propia casa”*. La muerte se presiente en “Salón vacío”, poema final de la primera parte, al escuchar, *“venida de las sombras”*, la disémica frase *“rien ne va plus”*: *“Fue entonces cuando, pálida, avanzando / desde la angustia de lo improrrogable, / yo vi una mano liberar el tiempo / aprisionado entre columnas de humo / y, a vida o muerte, como quien se acerca / a una doble inminencia desolada, / remontando el olvido duramente, / descubrí al fin mi origen, mi patria verdadera, / surgida como un mar de incertidumbre / en la penumbra del salón vacío”*. Se cierra el círculo de la vida: de la nada originaria a la nada final. Es evidente, por tanto, la visión de la vida como una derrota y frustración, denominador común, según L. A. Prieto de Paula de la primera parte del poemario.

El fracaso existencial no impide, sin embargo, que en algún poema se plantee un futuro esperanzador. El ejemplo más sintomático es, tal vez, “Arbol en Gáldar”: describe el dragón milenario *“sometido al cemento”*, hundidas sus *“raíces / fascinantes o tercas”*,

pero que "... *hacia los cielos libres / renace extraño, insomne, / proponiendo la vida desde sus propias ruinas*". El yo poético sólo pide dejar de rememorar su pasado y desde sus propias ruinas buscar, como el drago hacia los cielos, la esperanza.

También el amor se salva del olvido. El tema amoroso, presente en su anterior obra, se ve en muchos poemas de *Primer y último oficio*, pero ante todo en los de su segunda parte encabezada por la composición "Las invisibles redes", parte esta en la que, en palabras de Jiménez Martos, "*alcanza a concentrarse un sentimiento amoroso, un afán de superación de esa atmósfera asfixiadora*" descrita en la primera parte"⁴⁴. Del pasado calcinado trata de rescatar la vivencia amorosa, atraparla y eternizarla, en las "*invisibles redes*" del poema. Así, en el titulado "Tu soledad era una hazaña oscura", evoca los primeros retazos del amor adolescente soñado ("*Cuántas veces mi sueño te recogió con trenzas, / berida de niñez, bajo la lluvia*"), y concluye: "*Y tu imagen se hundía sin rumbo en mi memoria / atravesando noches y lagunas. / Allí la guarda el sueño: en él navega, / surco de luz entre las sombras últimas*". En "Oeste a solas", tras evocar la amarga soledad del yo-niño, "*busqué en vano la lluvia que arreciara / sobre el ardor de nuestra juventud*". En otro caso se intenta revivir y redimir la experiencia amorosa frustrada: "*Ahora mis manos ciegamente, / sin juventud, con más deseo, / horadan el tiempo. La noche / da sentido a este intento último / de gozar cuanto no supimos / asumir aquel día*" ("Cruzas de nuevo"). Pero salvar del recuerdo la imagen de la amada no siempre es fácil, como se precisa en "Para encontrarte": "*Al fin, apareciendo duramente, / una mirada tuya venida de otro tiempo / desgarró ya las sombras más cercanas*".

Sólo el amor, el tú amado, es lo que da sentido al pasado y al presente del un yo poético marcado negativamente por la circunstancia histórica. Un clara alusión la vemos en "Vi las naves": "*¿A quién sino a mí le fue dado / reconocerte cuando todo era / destrucción y vileza? El aire en torno / iba tendiendo puentes invisibles / en la apagada costa donde tú, / negando el tiempo y su versión oscura, / desde la orilla inerme disponías / la vida y las palabras*". En otra composición, "Entre la niebla mineral", el amor es la única luz que se ilumina en la oscuridad del pasado: "*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*". La misma idea se reitera el titulado "No hay retorno": "*joven / como el temblor de un pájaro parado / al borde mismo de la espuma fría, / tu claridad tenaz vence a la noche / y así, del fondo de los años vienes, / cuando ya en estas playas no hay retorno, / sino derrota oscura y tiempo aciago*".

La relación amorosa, en su autenticidad, es una forma de resistir al paso del tiempo y su destrucción. En ello ve Balmaseda una relación con la poesía de Claudio Rodríguez⁴⁵. En "Arenas" el yo poético, derrotado en su devenir existencial, busca refugio en el amor: "*tu cuerpo que me lleva a abandonarlo todo, / a hundirme en sus arenas desoladas, / antes que el tiempo accione nuevamente / su máquina invencible*". La anterior idea adquiere una dimensión

⁴⁴ Vid. art. cit. p. 91. El título del poema prólogo de esta segunda parte lo retoma Sahagún en 1989 para una antología de su poesía amorosa: *Las invisibles redes (Antología amorosa)*, Pamplona, Ed. Pamiela, 1989 (Prólogo de Julio Rodríguez Puértolas). En ella se incluyen dieciséis poemas de la obra que comento.

⁴⁵ Vid. *op. cit.*, p. 86.

más trascendental y metafísica al recordar un instante en la estación londinense de Paddington:

*Han de pasar los años ciegamente
y, aunque el tiempo trabaje en contra nuestra
y tus cabellos signifiquen sombra,
siempre, en su misma destrucción oscura,
nos salvará el fervor de aquel instante
que hoy rescatamos del olvido apenas.
Cuando ya mis palabras se hagan noche,
quedará entre mis bóvedas vacías
esta invisible página arrancada:
un mapa abierto en la memoria, el ruido
de un tren que parte a solas bruscamente
en la estación de Paddington, y luego,
apareciendo desde un mar de bruma
que el corazón dispersa hacia el ocaso,
entre las olas de la despedida
tu cuerpo al fin, su vibración lejana.*

Esta idea de raigambre quevediana, -la pervivencia del recuerdo amoroso tras la muerte-, vuelve a aparecer, pero invirtiendo los términos (saberse eterno en el recuerdo de la amada), en “Quede mi nombre”: “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 suavemente, / sabiendo ya el camino, a recordarme”. En el constante fluctuar entre nihilismo y esperanza, sabe también que la pasión del encuentro amoroso (que se describe en “Insomnio” con “turbadoras metáforas sensuales”, en expresión de Balmaseda) es fugaz y transitoria como concluyen sus últimos versos: “cuerpo más que la aurora vacilante, / desolación para los que esperábamos, / tras noches de ansiedad, siglos de entregas”. Lo volvemos a ver en “Hacia Volubilis”: el yo poético busca evidencias de la eternidad del amor mientras deambula por las ruinas de la antigua colonia romana en Marruecos (“vine a buscar la huella de los amantes, vivos / en el perenne estío de imposibles jardines, / durando hacia la luz, eternizados / en la pasión o en la inmovilidad”); pero una vez más la evidencia niega el deseo soñado: “No hallé sino ciudades saqueadas / 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”.

2.4.2.: La experiencia colectiva: Aparte del yo-niño o adolescente y el yo-enamorado, hay otro yo del pasado, el yo-histórico o colectivo, que también registra y sobre el que reflexiona el yo-memorialista del presente. Esta dimensión retrospectiva es el tema nuclear de la tercera parte, pero las referencias no faltan en el resto del poemario.

La dictadura franquista es la circunstancia histórica que condiciona y marca la existencia del sujeto poético, tanta pasada como presente (no olvidemos que los poemas se componen entre 1973-1977). A ella se refiere como un tiempo de “destrucción y vileza” (“Vi las naves”). Ese pasado negativo es el “muro adverso / que el tiempo alzaba piedra sobre piedra” y cuya “... herida aún es grave y duradera” (“Así fue”); o “los días aciagos”, o el “eclipse” (“Para este otoño súbito”), o la “tierra calcinada” (“Lentos arroyos frágiles”). La dictadura es, en fin, el pasado, pero también el “presente envilecido” que se sufre durante la elaboración del poemario (“Septiembre 1975”).

La vida bajo la dictadura se describe mediante un correlato objetivo muy sutil en “Crónica de un paisaje”. El yo poético busca en el recuerdo “algún detalle significativo / que transcribir. Mas no hallé historia humana: / sólo el paisaje erguido sucedía”. El paisaje descrito no es más que la ciudad de Segovia y su Alcázar (“La fortaleza en pie se pronunciaba, / sin nadie a quien guardar, mas vigilante”), pero varios elementos de su descripción - “orden milenario”, el invierno (simbolizando un tiempo de pesadumbre), la vigilante fortaleza, el ruido ahogado del río Eresma (= vida), el ambiente de soledad, la “luz (= libertad) a traición, muy pronto sometida” - connotan la deprimente y vigilada realidad social de la dictadura.

Contra el silencio y la opresión de la dictadura el yo poético se levanta en una “insurrección sin armas”, bien con su labor social en los suburbios (a lo que se alude en el poema “Afueras de Madrid”), bien por medio de su palabra escrita⁴⁶. A ello se refiere en “Vuela un ave”, pero también a su frustración al ver que la circunstancia histórica no cambia⁴⁷: “¿Qué fue de nuestra vida, alzada / sobre columnas de aire y niebla? // Por el cielo de aquellos años / nada pasó, sino la ausencia. // Nada borró el dominio oscuro / que combatíamos a ciegas. // Perdidos en la lejanía, / hundidos en la noche inmensa, // nombrábamos el alba pura / para que un día amaneciera. // Pero los nombres nada valen, / no son realidad apenas. // La luz que buscamos entonces / hoy todavía se nos niega. // Y es tarde para encontrarla: / la puerta última se cierra”. La misma idea se reitera en el poema inicial de la tercera parte, “País natal”: “Más allá del confín donde desfallecía / la libertad de todo un pueblo / buscaba yo el fulgor de las palabras / para salir de aquel silencio”; pero de nuevo la sensación de fracaso cierra el poema: “Más tú, verdad final de los acantilados, / en las imprecisiones del deseo / ibas poniendo oscuridad, distancia, / olas vencidas, derrotado acero”.

La única esperanza de cambio, la llegada de la libertad, va unida a la muerte del

⁴⁶ Julio Rodríguez Puértolas señala que “La adolescencia de Carlos Sahagún -como la de tantos componentes de su atormentada generación- fue una “insurrección sin armas”; la juventud, una juventud aberrojada por la Dictadura, en que era posible identificarse, por la vía poética y al propio tiempo por la vía histórica, con quienes habían sufrido la experiencia de las cárceles franquistas, como el también alicantino Miguel Hernández, gracias a un mecanismo que Paul Ilie ha llamado “diacronía de prisión del sentimiento poético”” (Vid. “La poesía de Carlos Sahagún: memoria de una generación”, en *Entre la cruz y la espada: en tono a la España de posguerra* (Homenaje de Eugenio G. de Nora), Madrid, Gredos, 1984, p. 307)

⁴⁷ Ya se señaló que los poemas de *Primer y último oficio* están compuestos entre 1973-1977, como se señala en el poemario. Es decir dentro de los dos últimos años de la dictadura y los dos primeros de la transición. Si tenemos en cuenta que *Memorial de la noche* se publica en 1976, podemos deducir que los poemas que en este volumen se anticipan fueron compuestos con anterioridad.

dictador. El yo poético la espera expectante, junto al tú amado, en el poema “Vegetales”: *“Estamos en el bosque, / amor mío, / en la espesura de los años / vividos duramente / bajo la tiranía de las frondas, / en situación de seres vegetales. / Entre tú y yo el silencio / se mueve apenas, / su involuntaria brisa comunica los troncos / y, sin palabras, 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”*. Varias referencias textuales me permiten esta interpretación: la “*tiranía*”, la situación vegetativa del tú y del yo (aludiendo a la vida sin libertad), la esperanza latente de todo un pueblo (las raíces), la muerte amiga abriendo el camino del alba... Los últimos días del franquismo reavivan la esperanza de que al fin llegue la libertad y el cambio de la situación política del país. En “Libertad inmediata” el pasado-presente de la dictadura se objetiva como una cárcel en la que sus moradores esperan la puerta que se va a abrir: *“En la alcoba cerrada nos reunimos / a aguardarla. Tal vez el aire, insomne, / se poblará de nombres olvidados, / mientras dura el silencio y se dispersa una obstinada fábula de brumas / alrededor de esta ocasión vacía, / en esta celda donde las palabras / más transparentes significan noche / frente a la sola puerta verdadera”*; de pronto se abre, pero viene la decepción: *“más allá de la puerta hay otra puerta, / también cerrada para nuestro daño”*. Este desengaño ante la realidad política inmediata a la muerte de Franco se deja sentir en otros poemas. La muerte del dictador no supone el olvido de un pasado que marcó la existencia colectiva de todo un país, *“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 aprender olvido”* (“Innoble luz”). La idea está claramente expresada al aludir a su muerte en “Para este otoño súbito”: *“Mas no bajan con él los días aciagos / y un espejo prolonga su adversa simetría / sobre el país inerme. // No ha acabado el eclipse. El dolor sigue, / la noche sigue proponiendo al aire / proyectos infinitos que ya apenas perturban / porque se abandonaron: hoy devienen / derrotada la memoria de una herida / que no defiende nadie”*.

De nuevo el fracaso y desolación ante la situación política inmediata al fin de la dictadura, como se expresa en “Jamás al alba” cuando hace un balance ante el simbólico río de la vida: *“¿Si supieras / cómo bajo este puente no ha pasado / sino una sucesión de identidades! / Tal nuestra vida entre el rumor vencido / del agua milenaria. // Nada ha pasado, para nuestro daño”*. Es palpable asimismo en “Final de fábula” al negar las propias utopías: *“Hoy hemos visto en el silencio / del mar su terrible término: los navíos no zarparán, las islas remotas no existen”*. Hundido en el desengaño, sólo cabe la denuncia de la impostura o hipocresía de cierto sector político, como vemos en la estrofa final de “Así fue”: *“¿qué nueva destrucción buscáis ahora, / marchando junto al pueblo, tras las huellas / que intentasteis borrar airadamente, / para que nadie las reconociera?”*. Con el franquismo también mueren *“proyectos infinitos que ya apenas perturban / porque se abandonaron: hoy devienen / derrotada memoria de una herida / que no defiende nadie”* (“Para este otoño súbito”). En conclusión, el cambio tan largamente esperado tras la muerte de Franco no se vislumbra. La amargura y frustración consiguiente se percibe en “Isla del Hierro”: *“abolidas las naves”* ya no existen islas utópicas con las que soñar en la navegación de la vida; esta se reduce a la *“extensión vacía”*, a la *“prisión sonora”* de la isla simbólicamente descrita. Una isla árida que no fue la soñada por el

muchacho ni por el hombre que derrotados la recorren: *“Sin una queja, / indefenso en la isla que es de otros, / sórdida es su apariencia e implacable / su mal pagado oficio de sentirse / materia derribada, puro escombros”*.

A pesar de su postura pesimista y escéptica, el sujeto poético sigue creyendo en la solidaridad, en las responsabilidades colectivas para la consecución de un futuro de justicia y libertad. Esta actitud se impone al desánimo en varios poemas. Las premisas anteriormente señaladas para “Vuela un ave” y “País natal” se invierten en “Invierno y barro”: a pesar del fracaso, el poema ha de ser testimonio del *“fervor perdido”* del pasado en la lucha colectiva por la libertad: *“¿Vuelves tú, / difuminada imagen de mí mismo, / vuelves apenas a entregarme solo / la ambigüedad al fin, no el contenido / tenaz de aquellos años sin fronteras / en que íbamos descalzados, insumisos, / y era verdad la vida solidaria / aun con invierno y barro en los caminos? // Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido”*. El testimonio es imprescindible para salvarse como yo colectivo; si no fuese así, *“¿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?”* (“No te niegues”). Esta intención y responsabilidad moral, ineludible para afrontar dignamente el futuro esperado, está claramente expresada con motivo de las últimas ejecuciones de la dictadura, a las que se alude en “Septiembre 1975”: *“Y, más allá de la crueldad del tiempo, / los que fuimos testigos somos cómplices. / Por ello, en el silencio roto, mientras / la lluvia cae sin tregua y sin destino, / aunque sepamos que la historia un día / rescatará esta página sangrienta, / 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 voluntad del yo-memorialista de testimoniar la experiencia sufrida se vuelve a subrayar en “Lentos arroyos frágiles”: *“Por llegar de una tierra calcinada / donde todo fue ausencia, / aunque hoy la vida sea verdad y el campo / proponga a la mirada renacida / lentos arroyos frágiles y bosques, / para quienes sufrieron con exceso / la privación o la tortura / no se despuebla la memoria airada:”*. En conclusión, aún concluyendo la dictadura, no ha de caer en el olvido lo sucedido, como se sugiere en el poema final de la tercera sección ya desde su mismo título, -“La nada memorable”-, porque sin su memoria no se puede afrontar dignamente el futuro.

Sucedo además que, a pesar del fracaso, la libertad sigue siendo la utopía eterna: *“Quebrado espejo donde contempláramos, / como un río sometido al viento, / el rostro amargo de la libertad, / tú sabes ya sin duda / que en la corriente adversa, deslizándose / entre la pesadumbre de estos años vacíos, / navega aún su imagen abolida”* (Navega aún). De la misma manera los ideales perviven en el yo poético, a pesar del fracaso de las expectativas y del devenir histórico. Lo vemos en “Redes bajo los astros” cuando medita en la estrellada noche moscovita sobre la utopía comunista: *“Talado el bosque de la realidad, / siguen en pie los árboles soñados, / y en la quietud del tiempo suspendido / duerme, confuso, un mundo al fin de todos”*, realidad que contrasta con la imagen recordada de la patria *“oculta por los arenales”*, *“desolada y violenta”*. Es la utopía nunca perdida que salva de la desilusión del presente, como cuando se evoca y revive un mitin en la ciudad de Roma en “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*”⁴⁸.

3.- EL ÁMBITO SIMBÓLICO DE LA NOCHE:

Como ya señalé en su momento, el título que Sahagún da a su obra completa, *Memorial de la noche*, proporciona al lector una nueva clave de lectura a partir de su componente “noche”. Además, los poemas de *Primer y último oficio* incluidos en la anterior recopilación se agrupan bajo el epígrafe “En la noche”⁴⁹. Por otra parte, el término también está presente en la titulación de otras composiciones de Sahagún: “Lluvia en la noche”, “Noche cerrada”, “Noche del soldado”...

La expectativa de lectura que propone el título del poemario se confirma a lo largo de sus textos. El semantema “oscuridad” y, sobre todo, el semema “noche” (actualizado en el discurso con distintos lexemas) se reitera constantemente, con lo que se instaura como isotopía figurativa fundamental de este poemario, al igual que lo había sido la simbología del “agua” en su primera obra. El sentido o isotopía temática subyacente se le revela con facilidad al lector por ser la “noche”, en principio, un arquetipo o símbolo primario. A este respecto, ya Andrew P. Debicki señaló que las abundantes imágenes visuales y metáforas que utiliza Carlos Sahagún “*tienden a ser convencionales y poco sorprendidas*”, pero con ellas logra transformar las escenas y temas que trata para conducir al lector “*a un nuevo y sorprendente modo de ver la realidad; tal visión se extiende a lo largo de un poema o grupo de poemas y provoca una contundente experiencia*”⁵⁰.

M^a Jesús Fernández Leboráns ha estudiado con rigor lingüístico la dimensión simbólica de los campos semánticos connotativos día / noche y luz / oscuridad⁵¹. Ya en

⁴⁸ Enrique Balamaseda aporta varios datos sobre la actividad política de Carlos Sahagún: su militancia estudiantil en la Agrupación Socialista Universitaria; su temporal vinculación con el Movimiento Comunista; entre 1976-1977 colabora con “Pueblo canario unido” (vid. *op. cit.*, pp. 22-23). Por otro lado la evocación de “Un violín sonará en tu pecho” la podríamos situar en el verano del 58 o en el 59, años en que el poeta pasa estancias en Italia. Precisamente en 1958 hubo elecciones en Italia, a las que concurrió el PCI, y en 1959 hubo también un congreso del partido socialista italiano.

⁴⁹ De los trece poemas anticipados en *Memorial de la noche*, doce se incluyen en esta sección, aunque “Las invisibles redes” se titula aquí “Estos poemas”. El decimotercer poema, “Invierno y barro”, fechado en 1975 se destaca de entre los demás como poema prólogo de su obra completa.

⁵⁰ Vid. “Carlos Sahagún: la transformación metafórica”, en *Poesía del conocimiento...*, *op. cit.*, pp. 225-256.

⁵¹ Vid. M^a Jesús FERNÁNDEZ LEBORÁNS, *Campo semántico y connotación*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977. La profesora Leboráns centra su investigación, ante todo, en el contexto de la mística, pero muchas de sus observaciones sobre los antecedentes y desarrollo de tales símbolos -en su doble perspectiva lógico-psicológica y semántico-lingüística- son perfectamente válidas y aplicables al uso que de ellos hace Sahagún.

su origen el referente cósmico “noche” determina una serie de significados connotativos en el plano instintivo y afectivo tales como debilidad, inercia, temor, tristeza, inseguridad ..., significados completamente opuestos a los que originaba el fenómeno del “día” (vigor, ánimo, alegría, seguridad...). La posterior objetivación lógico-conceptual aportan significados analógicos de ruina, muerte, opresión, contingencia, limitación... en el primer caso, y de vida y libertad en el segundo. Pues bien, Carlos Sahagún recurre a estos significados analógicos de los arquetipos noche y día para transmitir al lector varios simbolizados ⁵².

La noche es, en primer lugar, el ámbito simbólico de un presente existencial e histórico marcado por el desencanto y pesimismo. El yo poético se ubica simbólicamente en “*esta noche / que no va a dar jamás al alba*” (“Jamás al alba”), o en el escenario crepuscular “*Con sol de puesta*” (“No hay retorno”), o en “*esta noche turbulenta*” (“Telarañas”), y su evocación se gesta “*desde el violento espacio de la noche*” (“Para encontrarte”). Pero, ante todo, la noche es el pasado vivido en el que indaga la mirada nocturna y retrospectiva del yo poético ⁵³.

Es significativo que Sahagún recopile su obra bajo el título *Memorial de la noche* coincidiendo, precisamente, con el fin de la dictadura; y todavía lo es más que ponga como poema prólogo “Invierno y barro” (luego incorporado al poemario aquí comentado), fechado en 1975, y cuyo dístico final decía -no lo olvidemos- “*Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido*”. Es obvio, por tanto, la pretensión de ser memorialista del periodo 1938 - 1975, los treinta y siete años de vida del poeta bajo la dictadura, circunstancia histórica que marca para siempre su experiencia personal y colectiva. Pues bien, “noche” u “oscuridad” (o bien con otros lexemas del mismo campo semántico) simbolizan en *Primer y último oficio* la opresión, silencio, falta de libertad, inseguridad, y temor que supuso la dictadura franquista. A ella se refiere como “*algo que es gris hasta la cobardía*” (“Innoble luz”) o como “*la noche desplomada*” (“Entre la niebla mineral”), o es también “*el dominio oscuro / que combatíamos a ciegas // hundidos en la noche inmensa*” (“Vuela un ave”), o, simplemente, la “*noche del tirano*” (“Septiembre 1975”).

⁵² Carlos Bousoño recuerda que “*El simbolizado C es siempre, en principio, una noción singular. Lo que ocurre a veces es que la complejidad del contexto hace que un mismo simbolizador emita “varios procesos” preconscientes X o del lector, con lo cual los simbolizados correspondientes serán múltiples*” (Vid. *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, p. 62, nota 5)

⁵³ Es la misma mirada crepuscular y nocturna que condiciona, según Dionisio Cañas, la poesía de Francisco Brines: “*Si como dice el propio Brines, la vida es ese “progresivo oscurecimiento en el olvido”, será natural que para significar esa vida, para reflexionar sobre ella, la mirada del poeta se sitúe justamente en la hora más acorde al oscurecimiento del diario existir; esto es, el crepúsculo*” (op. cit., p. 79). Tal observación es también válida para el poemario de Sahagún que aquí comento.

Tanto Santiago Navarro Pastor como Enrique Balmaseda han estudiado las confluencias de Carlos Sahagún con otros poetas del 50: Angel Valente, Eladio Cabañero, Claudio Rodríguez y Francisco Brines, ante todo. Santiago Navarro (op. cit., pp. 159-160) ve como puntos comunes entre la poesía de Brines y la de Sahagún la fuerte inclinación evocativa, el nihilismo existencial y gnoseológico de sus respectivas últimas obras, y por la manifestación siempre discreta de un sentimiento apesadumbrado.

Con idéntico valor simbólico el mismo semantema “oscuridad” se expresa con otros lexemas. Así, la circunstancia histórica es *“la irrealidad de estos días ciegos”* (“Así fue”), el *“eclipse”* que no acaba (“Para este otoño súbito”), *“una obstinada fábula de brumas”* o *“las sombras que se desmoronan”* (“Libertad inmediata”).

En perfecta correlación simbólica, el semantema “Luz” connota la esperanza y libertad por la que se lucha y se espera alcanzar tras la muerte del dictador. Es el *“alba”* que no llega en *“Jamás al alba”*, que se desea y no llega en *“Vuela un ave”* (*“hundidos en la noche inmensa, // nombrábamos el alba pura / para que un día amaneciera”*), o que se presiente cercana (véase el poema “Vegetales”) gracias al *“leñador amigo”* que pasa *“desbrozando la noche, / abriendo para siempre el camino del alba”*. Esa libertad es *“el contenido de la primavera, / la luz de todos”* (“No te niegues”) o *“las regiones transparentes”* (“Septiembre 1975”) que se ha de afrontar manteniendo vivo el recuerdo de quienes lucharon por ella. Tras el fin de la dictadura, y al no fraguar la utopía política soñada (*“la transparente primavera humana”* de “Un violín sonará en tu pecho”), la decepción del sujeto poético se expresa con semejante simbología: *“se anuncia al fin la decepción del alba: / más allá de la puerta hay otra puerta, / también cerrada para nuestro daño”* (“Libertad inmediata”), o *“Ahora, en la incertidumbre de esta muerte, / contemplo a solas una luz difusa, / cada vez más lejana”* (“Para este otoño súbito”). Para dar testimonio y luchar por la libertad se recurrirá, -en la misma línea simbólica-, al *“fulgor de las palabras”* (“País natal”) o a las *“palabras más transparentes”* (“Libertad inmediata”).

En consecuente y lógica imbricación con el simbolizado señalado, la “noche” y “oscuridad” también connotan la tristeza, temor, inseguridad y dolor del pasado del yo poético -su infancia y adolescencia- en su vertiente más personal y existencial. Es un pasado sumido entre sombras que se intenta rescatar por el ejercicio de la memoria y mediante el poema, ese *“espejo sombrío”* al que alude en “Menos mi propia vida”. Así Carlos Sahagún se refiere a la *“la memoria / que nada reconoce aquí en lo oscuro”* o a *“las lentas sombras navegadas”* (“Tu mundo es éste”), o señala que *“el tiempo sigue siendo un puente oscuro”* que lo separa del pasado (“A estas horas”). La “noche” o la “oscuridad” es el ámbito simbólico del pasado que impide recordar lo vivido en “Aventura del sonido” (*“Pero la noche me negaba ahora / el marfil de tus manos.”*), y en el que indaga buscando la ilusión perdida como vemos en “Lugares”: *“y, aunque todo estuviera escrito, / indagaría aún en lo oscuro / buscando la llama abatida...”*. Es, en fin, de ese simbólico espacio en sombra o reducido a cenizas (véanse los poemas “Redes bajos los astros” o “Un violín sonará en tu pecho”) de donde advienen momentos, tanto positivos como negativos, de la experiencia del yo poético.

Frente a la oscuridad, el simbolizador “luz” genera en este caso otros procesos preconscientes, que nos sugieren otros simbolizados. La “luz” es el acto de recordar en “Aventura del sonido” (*“mientras la tenue luz de la memoria / desesperadamente resistía”*), o lo recordado -retazos de la infancia o adolescencia- como se ve, por ejemplo, en “El visitante” (*“Le dejé andar por ciertas galerías / donde aún duraba el resplandor vencido / de la memoria”*), en “Afueras de Madrid” (*“varada luz que fluye lentamente / cuando el recuerdo quema”*, *“un resplandor lejano y sin vileza”*), y en “Un violín sonará en tu pecho” (*“entre las*

sombras / y las cenizas ya dispersas / irá surgiendo una luz suave / y un violín sonará en tu pecho). En otros poemas esa simbólica “luz” que pervive del pasado y da sentido al presente es la mujer amada: “¿De dónde ha surgido este cuerpo, / esta luz inquietante: ...” (“Cruzas de nuevo”); “¿qué haré yo sin historia, / sin país natal en que sentirme vivo, / ajeno al resplandor de tu mirada?” (“Anticipa llanuras”); “Allí la guarda el sueño: en él navega, / surco de luz entre las sombras últimas” (“Tu soledad era una hazaña oscura”); “... al borde mismo de la espuma fría, / tu claridad tenaz vence a la noche” (“No hay retorno”).

En conclusión, el yo poético es memorialista de la noche simbólica del pasado individual y colectivo, pero también la noche es el ámbito del presente desde el que se remora la experiencia pasada.

4.- CONCLUSIÓN:

Los poetas de la llamada Generación del 50, o segunda promoción de posguerra, plantearon su poesía como un proceso que requería del lector para elaborar los sentidos del texto. Para el análisis del discurso poético así concebido consideré adecuado partir de algunos presupuestos de la llamada “estética de la recepción”, siempre y cuando incorpora al enfoque crítico del texto literario la instancia metodológica del lector.

El título es el elemento paratextual que en primer lugar aborda el receptor de la obra literaria. Tanto el título de la obra completa de Carlos Sahagún como el de su último poemario aportan importantes claves a las que el lector ha de dar sentido para encauzar su comprensión, lo que conseguirá en mayor o menor medida dependiendo de su competencia crítica. La reflexión metapoética y la idea de poesía como conocimiento a partir de la propia experiencia son las coordenadas básicas de *Primer y último oficio*, en la misma línea de su anterior obra y en consonancia con la poesía de su promoción. *Primer y último oficio* se integra así como un eslabón más de ese proyecto global que Sahagún tituló *Memorial de la noche*, pero con un estilo más sobrio y conciso, un estilo “casi minimalista” en palabras de Santiago Navarro Pastor⁵⁴. Jiménez Martos -ya se señaló- lamentaba este orden estilístico que encerraba el peligro de no inquietar ni emocionar. Afortunadamente no toda la crítica lo entendió así. Florencio Martínez Ruiz, por ejemplo, subrayó que “es un poemario escrito en una longitud de onda más hermética y elaborada, aunque sin perder jamás intensidad ni significación”. En conclusión, además de su sobriedad y perfección estilística, *Primer y último oficio* inquieta y emociona profundamente a su lector.

⁵⁴ Santiago Navarro, al estudiar el itinerario expresivo del poeta, ve en este segundo estilo una erradicación de la práctica expresiva dilatoria y también de la dicción exhortativa y exclamativa, característicos del estilo de sus primeras obras (Vid. *op. cit.*, pp. 221 y ss.)