

cioso y sin concesiones al lector, Barral trama sus poemas en un laboratorio lingüístico donde el autor combina a los clásicos de ayer con los de hoy en redomas de materiales lingüísticos escogidos. Tras reunir su obra lírica en 1973, la tarea de Barral —desde años atrás concentrada en sus memorias— vuelve a dar frutos poéticos en *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986). El atractivo de este libro, escrito ya con «el alma declinada», radica en la actitud que trasluce de mensaje dirigido al recién llegado por el viejo conocedor del secreto engaño y de la improbable sabiduría de todos los mensajes entre generaciones. La tersura del verso de Barral consigue aclimatar a contextos contemporáneos palabras marcadas por una retórica prerromántica: «El que parece espejo transitable y es / piedra veloz y repentina espada (...)»²³, «el parapeto de los montes grises / donde fue selva antes de ser navío»²⁴.

La superación de la forzada elocuencia romántica —que formuló Barral en pocas y certeras palabras en su tantas veces citado artículo de *Laye* de 1953— es uno de los empeños más notables de este conjunto de poetas. Uno de los procedimientos utilizados para conseguirlo ha sido precisamente la vuelta a los clásicos, y no deja de ser sintomático que ese fenómeno se produzca en un poeta como Barral que, según confesaba, no había tomado ejemplo en los poetas del 27, cuya particular lectura de nuestro barroco fue determinante para distanciarse de los resabios románticos implícitos en el simbolismo.

Pero la poesía de Barral digiere y asimila a Góngora, es decir, no lo imita en el estilo, sino en la actitud estética, lo cual tendría que ser obvio y, sin embargo, resulta entre nosotros una forma inusitada de tomar ejemplo. Ya veremos cómo poetas más jóvenes entienden la emulación precisamente a la inversa de Barral.

La diferencia entre el barroco de Caballero y el de Barral estriba en que el primero recorta los perfiles exteriores de la frase para que a su trasluz no sea discernible más que la dispersión esmerilada del significado, mientras que el segundo talla las palabras por dentro, aun a costa de mostrarlas a veces muy sobriamente por fuera, de forma que la lectura se encuentre de pronto rodeada de un sentido compacto, esculpido en lo más sólido de nuestra conciencia: «Ser por dentro la piel del universo, / levemente excitada / como un escalofrío / benévolo»²⁵.

La poesía de Barral, aparentemente fría, tiene un núcleo de cordialidad apenas oculto bajo aquella solidez. Sobre todo en su último libro, esa cordialidad se aproxima al lector a la manera irónica que ya era habitual en este poeta, pero, además, con una especie de sentido de la intemperie que la hace menos imponente de lo que podría esperarse y más directamente degustable.

²³ Carlos Barral, *Lecciones de cosas. Veinte poemas para el nieto Malcolm*, Ed. Península, col. Poética, Barcelona, 1986, pág. 13.

²⁴ *Ibid.*, pág. 31.

²⁵ *Ibid.*, pág. 35.

La obra última de Sahagún está marcada por el tono elegíaco, que ya era preponderante en su obra anterior, con los núcleos temáticos de la infancia y del amor, ambos imbricados. *Primer y último oficio* retoma temas de tipo aproximadamente social —la muerte de Franco, los fusilamientos que firmó el dictador semanas antes de su muerte, etc.—, pero el grueso del libro está ocupado por los poemas que cantan todo lo perdido: la juventud, el amor, la niñez, etc. El «se canta lo que se pierde» de Antonio Machado preside estos poemas: «Lástima de los años, enterrados / cerca del mar, al pie de los almendros»²⁶. La contención formal del verso comedido, deliberadamente modesto, discurre de un poema a otro creando esa atmósfera desencantada que parece penetrar en las mismas palabras. Pero es precisamente la persistencia de la palabra lo que llama la atención en la lírica de Sahagún: «Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido»²⁷. Esa tenacidad, labrada, se diría que duramente, en versos más artesanales que brillantes, permanece en la lectura con el efecto inverso del que, inicialmente, se podría esperar de la elegía:

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 destino²⁸.

Es una forma nada espectacular de buscar el origen de la expresividad; es un esfuerzo sordo y sobrio que bien merece la atención del lector.

Carlos Sahagún cerraría la nómina de los poetas canónicos del grupo, de los que figuran en todas las antologías, de los inevitables.

Pero la ventaja que tiene no considerar a los autores por su pertenencia a un grupo radica precisamente en que a partir de la disolución de las fronteras todos los poetas apreciados por la lectura adquieren el mismo relieve. No hay ninguna razón que nos permita, a la vez, considerar la obra de Carlos Sahagún y desconsiderar la de Ángel Crespo. Cada lector puede elegir una u otra, pero el estudioso no puede ignorar que la penetrante obra crítica de Crespo y su excelente tarea de traductor han sido acompañadas de una producción lírica sostenida e indudablemente valiosa, sin las dudas que nos acompañan a cada paso de la obra no satírica de Goytisolo, sin las que nos provoca el último libro de Brines.

Algo en común tienen Brines y Crespo en su proyección hacia los poetas más jóvenes. En mi artículo anterior señalé ese fenómeno, que a mí me parece desvalorizador, en *El otoño de las rosas. El aire es de los dioses*, de Ángel Crespo, fue un poemario especialmente bien recibido por quienes a su aparición (1982) aireaban la vuelta al paganismo como panacea estéti-

²⁶ Carlos Sahagún, *Primer y último oficio. Los libros de la frontera*, Barcelona, 1981, pág. 61.

²⁷ *Ibid.*, pág. 63.

²⁸ *Ibid.*, págs. 84-85.

ca de la poesía joven. Es posible incluso que Crespo vuelva a cantar a los númenes naturales —puesto que ya lo había hecho mucho antes— atraído por el imán de la oleada paganizante que llenó amplios sectores de las novedades poéticas de estos años. Pero *El aire es de los dioses* tiene el timbre personal de un poeta concreto, un timbre ya fraguado que no se pone laureles ajenos para tratar un tema apetecido, al parecer, por el lector.

Lo que distingue a los dioses de Crespo de los que pululan en tantos libros de los últimos años no es ningún atributo propio —se trata de seres bastante intercambiables—, sino una forma de aparecer en las palabras que los inventan. No presiden la poesía, sino que forman parte de ella; están sometidos a ella, de manera que la poesía es un ámbito superior a los dioses, puesto que, en realidad, los crea. En eso se acerca Crespo a la órbita juanramoniana: «¿Cuándo —dios de verdad y mío— sabré inventarte?»²⁹.

La tensión por aclarar y desvelar la existencia de esos personajes —«nombrados e innombrables»— da a los versos de Crespo una frescura nada juvenil, muy poco contemporizadora con retóricas al uso, que a veces sorprende con propuestas radicales:

No escribo una palabra en la que no
me juegue cuanto tengo y cuanto espero
querer tener³⁰.

Pero Crespo no es un estilista radical. Su retórica, lejos ya de sus excelentes incursiones en la vanguardia, es serena y contenida, nada enemiga de formalidades preceptivas pero repleta de autoconocimiento y de personalidad propia. Así se ha confirmado en su último poemario, *Ocupación del fuego* (1990).

En cuanto a Fernando Quiñones, hace ya años que se le ha aceptado dentro del grupo, pero eso es un mero accidente, quizá favorable para él. Sus *crónicas* nada tienen que ver con las obras que venimos comentando.

Y a propósito de Quiñones, señalemos otro parámetro con el que tampoco se suele analizar la tarea de los poetas actuales: el que resulta de comparar la ambición de la empresa autopropuesta por el poeta y los resultados obtenidos sobre el papel. Hay, por supuesto, libros excelentes compuestos por poemas muy individuales, que se unen bajo el mismo título por razones de cohesión estilística. Pero hay poetas que se plantean su escritura de una forma más deliberada, hasta el punto de concebir el marco global de su poema-libro, el tono general o sólo el punto de fuga hacia el que han de tender las páginas aún en blanco. Este segundo procedimiento es el empleado por Quiñones. Sin duda, la correlación entre la autopropuesta y el resultado obtenido es también detectable en un poema breve,

²⁹ Ángel Crespo, *El bosque transparente* (poesía, 1971-1981), Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983, pág. 165.

³⁰ *Ibid.*, pág. 166.

pero lo más común es que el pequeño formato se vea atraído por la agudeza epigramática o por cualquiera de las múltiples derivaciones de la canción renacentista o la balada romántica. El poema de amplio impulso, que se lanza de una página a otra con apoyos firmes como para sostener grandes estructuras, es más escaso y más difícil de dominar.

Las *crónicas* de Fernando Quiñones constituyen una de las empresas más originales de nuestra poesía reciente. Pero, además, su desarrollo está consolidando los términos en que el poeta se propuso abordar su obra: tono objetivado, ironía siempre al alcance de la mano pero no excesiva, concepción crítica de la historia, utilización del diálogo, etc. Poco importa la procedencia de la inspiración —el mismo autor ha reconocido su deuda con Archibald Mc Leish— si el resultado adquiere carácter propio y cobra cuerpo en la lectura. El rasgo formal más destacable del estilo *crónica* es su narratividad de ritmo cambiante. El oído, tan mal educado por el comodín endecasílabo —vivimos, como en los primeros años cuarenta, una nueva «primavera del endecasílabo»— se encuentra de pronto en los versos de Quiñones con una oferta estética distinta, conflictiva, por supuesto, no resuelta y, por ello, arriesgada, pero también estimulante y merecedora de relectura atenta.

La *crónica*, además, le está sirviendo a Quiñones como molde maleable donde cabe todo: recuerdo de infancia, revisión literaria, caricatura, reflexión sobre la propia vida o reconstrucción de la historia («el borroso griterío de la historia»). El «sello» no es tanto la estructura suelta y amplia del poema como el tono de voz entre sentencioso y dicharachero. No le servirá al lector que busque caricias para su oído, pero sí al que quiera leer poesía de propuesta propia, de referente amplísimo —íntimo y colectivo— y de aliento renovado en cada nueva entrega. Tampoco le faltarán momentos de una imaginería depurada y brillante:

Un libro con el agua por encima.
Cuanto dejaste atrás y te dejó
es ahora como un libro olvidado en la playa.
Apenas sin moverlo lo cubrió la marea
y puedes entreverlo temblar. Difuso, entero,
sigue en su sitio y se deshace si lo tocas³¹.

La misma extrañeza, y aún mayor, puede surgir ante la poesía de Agustín García Calvo, autor que apenas aparece en el apartado de bibliografía de algún estudio o tímidamente añadido a la relación habitual. Sin embargo, el empeño poético de este clasicista merece una atención mucho mayor, tanto más cuanto que su lectura resulta muchas veces gratificante, y ello por razones desacostumbradas.

³¹ Fernando Quiñones, *Las crónicas de Castilla*, Torre Manrique Publicaciones, Madrid, 1989, pág. 51.