

**Antonio Martínez Sarrión en la crisis
de la Vanguardia:
*Teatro de operaciones y pautas para conjurados***

Francisco J. Díaz de Castro
Almudena del Olmo Iturriarte

“Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista”.

Manuel Vázquez Montalbán

Antonio Martínez Sarrión, nacido en Albacete en 1939, es uno de los poetas que José María Castellet incluyó en la histórica antología *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada en 1970. A cinco años de la publicación de *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, donde se consagraba la poesía realista y crítica como la única opción válida para los poetas en España, esta antología, como es sabido, venía a significar un cambio radical de rumbo del antólogo: de su mano se adelantaban a la palestra nueve poetas muy dispares entre sí que ejemplificaban de manera patente los nuevos rumbos de la poesía en los últimos tiempos. Ni eran los únicos ni eran necesariamente los mejores: otras antologías que siguieron incluían a un número más

amplio de poetas que desplegaban en sus obras primerizas alternativas más variadas.

Lo que, sin duda, podía advertirse de común en el fenómeno era un tratamiento del lenguaje mucho más complejo y autónomo que en la mayoría de los poetas sociales, y ya en la línea del grupo del cincuenta, un intenso culturalismo, la recuperación de cierta vanguardia y del magisterio de los poetas del 27, un desarraigo, en diverso grado, del compromiso y la poesía crítica de promociones anteriores y una voluntad rupturista de cambio en la poesía.

Si atendemos en particular a los *novísimos* de la antología, su evolución posterior muestra que ni eran un grupo ni ofrecían una alternativa más o menos coherente. A la vista de sus poéticas y poemas, ni siquiera el sentido de su ruptura era el mismo en aquellos momentos de su lanzamiento editorial, y tampoco el antólogo se llamaba a engaño.

Colocado entre los seniors — con Manuel Vázquez Montalbán y José María Álvarez —, Antonio Martínez Sarrión se revelaba en las antípodas del nihilismo de L.M. Panero, del esteticismo intelectualista de Azúa o Molina, o del culturalismo diverso de Carnero o Gimferrer. Bien al contrario que ellos, utilizando en su “Poética” argumentos y léxico provenientes del pensamiento de la izquierda, fijaba sus posiciones en una perspectiva testimonial de la realidad, aunque, como ya había hecho buena parte de los poetas incluidos en la antología *Poesía social* de Leopoldo de Luis, criticaba la extrema insensibilidad ante la función estética del lenguaje poético de buena parte de los poetas sociales anteriores — señalando que no podía olvidarse que al escribir se usaba “un lenguaje, no un arenque fosilizado” — y criticaba la tremenda ingenuidad idealista de las pretensiones transformadoras del mundo que se repetían en sus textos. De hecho, prácticamente toda su poética de la antología de Castellet está centrada en una reconsideración de la poesía social que asume su necesidad histórica y explica las vías por las cuales puede intentarse salvar el fracaso del espíritu que la animaba.

En la generación que el grupo de los *novísimos* representa confluyen diversas concepciones de la escritura poética, todas ellas conflictivas respecto a la tradición inmediata. La de Antonio Martínez Sarrión no está exenta de ninguna de ellas, aunque destaque esencialmente su interés por explotar la capacidad integradora de la expresión poética. Siendo metapoéticos en algún aspecto, sus realizaciones, sin embargo, apuntan menos hacia la autoexplicación que hacia el intelectualismo mallarmeano, cuya confrontación se realiza decisivamente y de manera terminal en *El centro inaccesible*, metáfora de doble signo cuya elección no es dudosa, a juzgar por los libros posteriores: la inaccesibilidad de la página en blanco o la inaccesibilidad de la realidad

mediante la palabra. A investigar en la realidad más cercana, en la de la propia conciencia, dedica Martínez Sarrión el resto de su poesía hasta la fecha.

Trayectoria poética

La obra poética de Martínez Sarrión es un espléndido ejemplo y un elocuente testimonio de la conflictiva evolución de la poesía española de las últimas tres décadas, con sus paradojas, sus especulaciones teóricas y su tormentosa relación con las diversas tradiciones de la poesía contemporánea.

Lo es, en primer lugar, por la coherencia de una trayectoria que se inicia con una arriesgada *huída hacia delante* desde los primeros ensayos en la línea de la poesía de corte social hacia un vanguardismo especulativo que es llevado con gran tino y lucidez a sus últimas consecuencias —debiéndole una parte de su opción al ambiente general de su generación, revoltosa y provocativa—, y que a finales de los setenta, al dar por agotadas las posibilidades de su cuestionamiento general de la cultura vigente y sus códigos y normas, realiza, como dice Juan Carlos Gea en el excelente prólogo a su reciente antología del poeta, “un ambiguo y arriesgado *salto hacia atrás*” que le permite cortar con el vanguardismo en todos aquellos aspectos teóricos y técnicos que desde su tercer libro representan un lastre para la autenticidad de su escritura.

Pues de autenticidad se trata cuando nos enfrentamos al movimiento continuo de la poética de Martínez Sarrión desde las hipótesis renovadoras de *Teatro de operaciones* (1967) y *Pautas para conjurados* (1970), que recuperan críticamente las aportaciones de las vanguardias de preguerra y los lenguajes del arte estrictamente contemporáneo, hasta su crisis sucesiva en *Ocho elegías con pies en versos antiguos* (1972) y, sobre todo, en *Una tromba mortal para los balleneros* (1975). El cuestionamiento implacable de las ceremonias del arte contemporáneo, del descrédito de la poesía social pero también de la posvanguardia, la encrucijada entre el silencio o el hermetismo y la asunción de una perspectiva comunicativa más amplia y de una inmediatez no por más narrativa menos crítica y exigente que en los libros anteriores, alcanza en *El centro inaccesible* (con la recopilación de todos los libros anteriores), de 1981, el nivel de equilibrio de su escritura.

Esta se abre desde entonces a los mismos temas desde una concepción amplia de la labor poética, que se libera de las presiones de un experimentalismo más voluntarista que asumido ya en algunos poemas de la obra reunida en *El centro inaccesible*. Los tres libros publicados desde entonces —

Horizonte desde la rada (1983) *De acedía* (1986) y *Ejercicio sobre Rilke* (1988) — no cortan de ninguna manera con la peculiar concepción del lenguaje poético, ni con la riqueza de la investigación lingüística. Tampoco, sino muy al contrario, limitan la complejidad de perspectivas poemáticas. En ellos, sobre todo, hallamos la misma libertad imaginativa que caracteriza sus primeras obras, que se enriquece con el crecimiento de los estímulos intimistas, con una inevitable — y previsible — recuperación de las propias tradiciones culturales y del clasicismo, y con el desarrollo más pormenorizado, más concentrado y más hondamente trágico, de las diversas facetas — tonos, actitudes sentimentales y perspectivas críticas — de la voz madura de su sujeto poético de siempre.

Teatro de Operaciones

Los dos primeros libros de Antonio Martínez Sarrión, *Teatro de operaciones* y *Pautas para conjurados*, tan provocativos como desencantados, aparecían a tiempo para sumarse de manera sobresaliente a la crisis de una manera de entender la poesía excesivamente mediatizada por el contenidismo y, en demasiadas ocasiones ingenua y trivial respecto a su tratamiento del lenguaje poético. De entre los poetas que gracias a Castellet —y a una editorial de prestigio— protagonizaron el estallido de esa crisis, Martínez Sarrión fue, junto al lúcido y más disperso Vázquez Montalbán, quien proclamó más radicalmente la necesidad de un cuestionamiento general de la cultura, desde dentro mismo de un espíritu crítico y de un compromiso humanista tan vinculado a la coetánea difusión de las vanguardias históricas como al espíritu de revuelta del mayo francés. El mismo Sarrión lo ha declarado en varias ocasiones:

El momento biográfico e histórico fue más neurotizante en la etapa 67-69, a que corresponde el segundo libro. Hubo acontecimientos, como el mayo francés, que llegué a vivir en sus coletazos finales, que me han influido. Parece que las salidas personales o comunitarias son ahora más difíciles o más lentas. Realmente el poema es la resultante de todos esos conflictos elaborados a un nivel lingüístico más o menos rico. Tu forma más verdadera de expresarte, de “estar en el mundo”, puede ser esa aspiración a la totalidad y a la identificación que trata de cumplir el poema y que nunca consigue. Se escribe cuando existe

una situación de carencia radical. En estado beatífico no se escribe nunca, se vive.

Paralelamente hay que recordar que el espíritu de su poesía exhala mucha menos complacencia en la pose que la de la mayoría de los novísimos de la época. Tampoco puede restarse importancia a un aspecto esencial de estos libros de la primera época: el anclaje permanente de todas las ceremonias del oficiante, de todos los conflictos de la experimentación, en la cotidianidad más inmediata, en el vivir de un joven de veintipocos años en la España contradictoria del desarrollismo, la democracia orgánica, el silencio impuesto, la represión violenta, el casticismo oficial y la moral tradicional en ridícula pugna contra una inevitable difusión del hervidero de estímulos de la cultura foránea, entre el consumismo, las formas *pop*, el *underground*, la liberación sexual, las formas psicodélicas, el arte de masas y también, en fin, en medio de la crisis del sistema a nivel mundial.

De todo el cúmulo de experiencias iniciáticas posterior a su llegada a Madrid — el período de Albacete está contado con tremenda riqueza de matices en la primera entrega de sus memorias, *Infancia y corrupciones* — es preciso subrayar la amistad con el poeta vanguardista Gabino Alejandro Carriedo, a quien conoció en 1963, precisamente el año de publicación de su libro *Política agraria*, en el que éste se arrimaba más al compromiso. De las experiencias de la vida literaria en los cenáculos de los sesenta, que Sarrión resume como “amistad, humor, poesía”, queda en el poeta esa mecánica del juego entre la conciencia de lo sórdido y el deslumbramiento por la palabra, como huída, como defensa, como celebración y como acto de rebeldía.

En el prólogo a su edición de la poesía de Carriedo, mucho tiempo después, en 1979, sintetiza la obra del poeta palentino con palabras que tienen mucho que ver con su propia manera de entender la poesía: “Es a través de personajes, objetos y acciones de todos los días, cuya descontextualización obra la sagacidad del poeta mediante la ironía, la distorsión verbal y la privación de funcionalidad, como la extrañeza y virginidad del mundo se nos aparece — porque aparición en su sentido más luminoso hay —, provocando el choque de donde brota el conocimiento y, sobre todo, la fruición estética.”

Para Martínez Sarrión investigar en el lenguaje desde los presupuestos de la vanguardia histórica y, en particular, del surrealismo, montar sus *collages*, acumular sin solución de continuidad niveles diversos del lenguaje, especular con nuevas posibilidades de la voz poética es la manera de proponer una alternativa a la poesía social que, en su caso, apunta a los mismos

objetivos morales pero que se enfrenta radicalmente a su manera de entender el lenguaje poético y sus materiales.

Muchos años después el poeta ha juzgado con comprensible distancia irónica aquellos primeros avatares de su generación:

El grupo nuestro resultó ser, al fin y a la postre, y visto ahora desde la perspectiva de 20 años, el último avatar de algo tan hermoso como hoy desaparecido: la literatura como vanguardia. La vanguardia es un término militar y evidentemente algo había de guerrillero en este grupo. Nosotros constituíamos modestísimamente, a mi juicio, un avatar más, seguramente el último de la tradición de la vanguardia, como ha dicho Octavio Paz. Que habrá modificaciones posteriores respecto a temas eternos, claro, pero lo que es difícil es que se produzca, como se produjo, desde el simbolismo o aceleradamente desde los estridentismos, por llamar así a dadaístas o surrealistas, en los que se subsumía todo, una especie de carga explosiva, política, de coloración ácrata, generalmente, o latamente izquierdista. Nosotros hicimos lo contrario que Gil de Biedma, exhibir como pazguatos determinadas tendencias, las más caedizas en estos momentos, exhibir con una falta de sensibilidad de nuevos ricos determinados tesoros que habíamos hallado.

Los tres primeros libros de Martínez Sarrión son, así, una ardiente investigación tan entusiasta como desolada y tan honesta como objetiva. Huir del prosaísmo le lleva a la vanguardia, pero también a plantearse los límites de ésta, sus alcances y su caducidad. La experimentación podía dirigirse hacia el culturalismo, hacia el poema palimpsesto o hacia el silencio mallarmeano. Sarrión fue revisando todas las opciones, contando con un conglomerado cultural de la realidad, pero no hay en su obra, como en otros, complacencia, fastuosas presencias materiales o tratamiento decadente de temas culturales.

Teatro de operaciones se abre con una cita de César Vallejo que sitúa la fascinación por la palabra desatada y libre, así como la apertura del libro al escenario de la memoria de la infancia:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
pura yema infantil innumerable, madre.

Al mismo tiempo la cita permite establecer su propio espacio y el proceso de extrañamiento que implica su escritura como una teatralidad expresada en la que va a tener lugar el primer acto de la obra poética del autor. Por lo demás, recordemos el fenómeno general de recuperación de César Vallejo a partir de los años sesenta.

Ante todo se trata en este libro del establecimiento de una voz, una voz que apunta a la neutralidad desde el residuo sentimental de la evocación de la infancia. Así, el sujeto de muchos de estos poemas es un mosaico enunciativo que yuxtapone materiales verbales muy heterogéneos, con unos ritmos marcados por la contrucción del texto en disposición libre sobre la página y no siempre por la cadencia auditiva del verso. Porque en *Teatro de operaciones* la reflexión sobre el espacio de la actividad poética conduce, en primera instancia, a un intento de ensanchamiento en el que, si por un lado se busca la renovación del lenguaje y la recuperación de ciertos autores como Vallejo, por otro, ni se plantea la posibilidad de abolir el sentimiento o la crónica de la realidad. Ésta se da, además, creando en el poema la impresión de inmediatez, pues el universo poético está íntimamente ligado a lo sórdido de la vida de un pueblo en la España de la postguerra, desde la perspectiva de las primeras edades del joven poeta: cines y tabernas, amigos y primas, callejeos y fiestas tratadas desde un contraluz sentimental ya característico del autor, entre desolado y exaltado, hasta lo irreal y alucinatorio: todo un rompecabezas desordenado donde, como ha señalado José Carlos Mainer, “se mezclaba el rencor por el secuestro de la cultura, el final de los ciclos heroicos y la sospecha de la insustancialidad de uno mismo.

Las causas de la inicial recuperación de las propuestas de la vanguardia histórica radican principalmente en la clarividencia con que Martínez Sarrión, sin ingenuidades, aborda desde el principio su labor. Desde el comienzo Sarrión escribe con una conciencia clara de su papel en la dinámica de la poesía de su tiempo, contra ciertos clichés enmohecidos y recuperando sus propias tradiciones. Frente a la praxis de la poesía social y a pesar de ejemplos como los de Blas de Otero o Jaime Gil de Biedma, siempre presentes como estímulos en sus poemas, decide especular con la libertad imaginativa que le brinda lo más dinámico de las vanguardias históricas, aun conociendo con toda lucidez el callejón sin salida a que el experimentalismo lleva. El propio Sarrión lo reconocía ya por aquellos años: “Yo asumo la herencia surrealista en lo que tiene de rebeldía total, de exaltación del azar, de la libertad sin frenos, del *amour fou*, del sentido del humor y lo insólito.”

Sin embargo, como hemos dicho, para el iniciado que es Martínez Sarrión no tiene cabida ya la ingenuidad de quien deposita en la experimen-

tación toda la confianza acerca de sus posibilidades de nuevo génesis, como quería Gerardo Diego en los años veinte. El poeta auténticamente consciente de su arte ha quedado trágicamente fuera de todas las coordenadas sociales y su labor sólo podrá ser, como francotirador, la de desmontar en su escritura las trampas morales y estéticas del lenguaje establecido, desde una conciencia abarcadora del presente, sabiendo que su ceremonia sólo será atendida por una reducida minoría.

Sin lugar a dudas los materiales y la manera de utilizarlos en los primeros libros sitúan a Martínez Sarrión como un avanzado de la renovación de la poesía española de los sesenta. Sin embargo, a diferencia de la complacencia de los otros novísimos en su tarea, lo que vuelve distintiva la propuesta de *Teatro de operaciones*, un primer libro decisivo en su tiempo, y eso lo vemos ahora, es su arraigo decidido en una temática realista común en algunos aspectos a la de los poetas sociales y a los del cincuenta (recuperación de la infancia, memorialismo, cotiadinismo, visión inconformista del presente, las degradadas imágenes urbanas, las noticias cotidianas, el universo de pueblo [Mario López, 1960].) y su utilización de las técnicas vanguardistas junto a unos recursos (el feísmo, el prosaísmo, el humor sarcástico) que lo mantienen ligado a los mejores exponentes de la poesía más radicalmente crítica y autocrítica de la posguerra, de Carriedo a Otero, a Ángel González.

A diferencia de otros novísimos, el sujeto de los poemas de Sarrión es un ciudadano consciente de su vida cotidiana y su pasado y a la vez un iniciado en la secta de los poetas que conoce las potencialidades “conjuratorias” del lenguaje. Frente a la textualidad opaca de muchos poemas novísimos, en la de Sarrión se filtra por todas partes una realidad cotidiana e inmediata que abarca tanto las instantáneas sociales como las referencias culturales y sociológicas del casticismo más rancio.

Por ello, la utilización de elementos tomados de las tradiciones diversas — la intertextualidad clásica y la vanguardista — de la nueva cultura de masas — el cine, el comic, el pop, el jazz, la canción española — sobre la base preferente de una realidad que es la de la España de posguerra, produce desde los primeros poemas de *Teatro de operaciones*, gracias a una eficaz utilización de la ironía y el sarcasmo, y también de la ternura y un desolado lirismo unos resultados explosivos que sirven para explicitar la diferencia con otros novísimos. Los primeros de Sarrión son poemas socialmente militantes y a la vez avanzan, en su propuesta sobre el sentido de la poesía en el mundo actual, una insólita reflexión nada ingenua acerca de las alternativas del arte moderno que se desarrollan más ampliamente en los libros siguientes. Frente a la estética del marabú, Sarrión reclama su activismo: “dejadme hablar a tiros”.

Respecto a la técnica, vale la pena recordar unas respuestas del poeta a Federico Campbell en la famosa entrevista publicada en el libro *Infame turba*, recientemente reeditado. Refiriéndose a sus dos primeros libros, decía Sarrión:

En mi primer libro hay un equilibrio de las dos formas [poemas narrativos y poemas de señalamiento]. Los poemas cortos (eso sí se nota) tienden a una elipsis mayor, pero también cuentan una historia. En mi segundo libro combino ambas formas dentro del mismo poema, y así se da el caso de poemas bastante largos, narrativos por su tema, que estructuralmente están contruidos con imágenes en apariencia deshilachadas; parecen retazos de conversaciones interrumpidas que el lector debe concluir, de saltos temporales, todo un poco fantasmal. No es muy difícil reconstruir la historia desde el final, lo que hay es un rechazo de la sintaxis tradicional, no sé, es algo similar a lo que hace Thelonus Monk cuando interpeta al piano “Tea for two” y va comiéndose notas de la partitura original, lo que da a su versión esa extraña dureza, esa ascética expresividad. Sin embargo la historia (en este caso la melodía convencional) está ahí si uno se fija bien. Hay ocasiones en que sobre una imagen muy nebulosa y obsesiva voy contruyendo variaciones, imágenes que se encadenan hasta dar en un clima sin anécdota, en una atmósfera homogénea que me funciona como unidad poética y de sentido. Esto me ocurre con las recreaciones verbales de pintores surrealistas más o menos abstractos como Matta, Gorki, Ernst o Miró.

Teatro de operaciones se divide en tres partes. La primera, más unitaria, plantea de entrada el papel de la memoria como el espacio imaginario en el que tiene lugar el primer acto de la escritura. Extremando el cuidado para que no se cuele la nostalgia ni la elegía en los poemas, unos poemas de breve extensión, de concentrada intensidad, Sarrión dispone esta sucesión de imágenes del pasado desde su presencia punzante en la memoria como ejemplos de un tiempo oscuro que al conjurarse devuelve una imagen borrosa pero intelectualmente reveladora de una realidad histórica objetiva: la de la vida de la posguerra en una ciudad provinciana. Leídos estos textos desde las memorias contenidas en *Infancia y corrupciones* puede advertirse la densidad, la vigencia de aquellas instantáneas sentimentales. Una voz sensata pone de relieve lo que de transgresivo puede tener disponer el recuerdo de la infancia como teatro de operaciones.

Este mosaico de recuerdos va creando una sucesión de estímulos que en su reiteración componen un análisis muy hondo de carencias, desolación, pobreza, enfermedad, soledad, que contrasta, en principio, y siempre de la mano de la ironía, con el lujo de citas y alusiones a una muy variada masa de referencias culturales. Se trata con frecuencia de navegar en la infancia desde el presente, con tristeza y desolación. En algunos poemas como “la niña de siete años” el poeta se limita al apunte intimista y sentimental con efectivas técnicas, como la del recurso al *Ubi sunt?* mediante la objetivización del deterioro en una realidad objeto:

mira que si estuviera destrozada
si ya fue leña algún oscuro invierno
la mesa de billar ya desechada
donde aquella sirvienta contaba obscenidades
y todos nos reíamos

Otros textos confrontan más crudamente las sensaciones y los pensamientos de presente y pasado, siempre en el interior de un universo desolado y triste, con una cierta emoción en la remembranza. Así, “maripili en casa de manolo” o “es peligroso asomarse”, en el que se explota con eficacia el contraste entre el deslumbrante colorido del universo imaginario de un niño, y una miserable realidad a la que, de nuevo, las sensaciones obligan a volver. La voz aparentemente neutra contrasta con sarcasmo el desajuste:

es peligroso asomarse

el maestro explicaba el astrolabio
he aquí
la verdadera faz de la tierra
mares como de tinta azul
hombre mirando desde un faro
dentelladas sirenas un galeón el ancla
y este el espectro solar
y estas las manchas y arturo
cometas sombras de botellas animales
marinos galeones sombra
aventureras tiresias
alguien se está quejando del frío
de febrero

y el maestro
lo más pronto que puede se desdice

Este contraste entre la fantasía infantil y la realidad, intensamente reiterado a lo largo del libro, establece ya el primer estadio del desengaño básico de esta poesía, que apunta a una crónica impresionista de la primera educación sentimental. El protagonismo otorgado a las sensaciones es uno de los principales hallazgos que fundamentan tanto el humorismo tierno de algunos momentos como el ingenuismo ramoniano y postista de algunos efectismos: “Yo diría que gentes más bien pobres/ con el traje de muerto de las fiestas”.

El contraste entre dos realidades, la imaginaria y la inmediata es, sin duda, uno de los mejores hallazgos de este primer libro. El poema “el cine de los sábados” permite, además, advertir cuán distintas son las intenciones y la práctica estética de Martínez Sarrión confrontadas a las de otros novísimos, pues el desbordamiento de la imaginación que provoca el cine en una generación de niños pre-audiovisual, tratado con cierta distancia, a la manera en que posteriormente lo ha explotado Juan Marsé, permite recuperar los objetivos de cierta poesía social sin reducir el nivel de investigación estética:

el cine de los sábados

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
ivonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros

El teatro de operaciones no es sólo el lenguaje, es la memoria, la historia inmediata y el presente real y cotidiano. Desde el exorcismo de la infancia pasamos, en la segunda y la tercera partes a una menos unitaria panorámica de la realidad inmediata en la que las instantáneas sociales se entremezclan con las referencias culturales más dispares —desde poemas dedicados a algu-

nos surrealistas hasta la inclusión temática de la experiencia musical—, estableciendo ya en germen el panorama poético que desarrollan más ampliamente los libros posteriores. El humorismo ácido se abre al patetismo en “Vals del viudo”, un poema que debe mucho a lo mejor de Carriedo, aunque son más frecuentes los sarcasmos sociales, como éste de “Fábulas”: “Esto era una vez un niño bueno/ y educado/ que quitaba los juguetes/ a los niños malos.”, o las desoladas alusiones a la guerra civil en el poema “luis cernuda”.

Por debajo del espeso entramado de referencias culturales, el escenario lo componen la memoria y una realidad esquemática, que en la tercera parte del libro sirve, en su diversidad, para especular, “sin esperanza pero con convencimiento”, acerca de las posibilidades efectivas de una poesía autoconsciente en una cultura absolutamente mixtificada y alienada: “determinado cansancio”, “café literario” y “un día”, poemas de la tercera parte, centran el sentido de todo el libro en el desajuste entre conciencia crítica e inutilidad del arte. “un día”, que cierra *Teatro de operaciones*, fundamenta con sarcasmo, como la “Cartilla (poética)” de Blas de Otero, el asalto a la razón poética que tendrá lugar privilegiado en la obra siguiente y recupera, desde una nueva perspectiva, la coartada para una poesía de urgencia:

un día
pintaremos ya calmados
quién sabe qué paisaje
qué corza
qué pez en una pieza de cerámica
trazos
que volverán a ser humanos tiempo
de la alegría
pero dejadme ahora
dejadme hablar a tiros
de estos paseos de estas tardes de estas
cuatro paredes tan inhabitables
de la vieja maldita fruta amarga
que se nos ha podrido muy adentro
hasta contaminar el corazón

De la misma manera que situar el vanguardismo no como una opción revolucionaria y totalizadora sino como un distanciado “teatro de operaciones” es degradarlo de entrada en su operatividad y sentido, es darlo implíci-

tamente por caduco removiendo sus restos con ácida ironía, proponer irónicamente a continuación unas “pautas para conjurados” como las que nos encontramos en el libro así titulado es llevar al extremo la operación de desmontaje de todo el sistema artístico vigente (vanguardia incluida, aprovechando sus procedimientos) y cuestionar, una vez más y de nuevo el entramado que forman el sujeto, la realidad, el arte y el lector.

Cuando Sarrión habla de “poesía iniciática” no está planteando confiadamente la posibilidad de erigir otro sistema cultural sobre las cenizas del presente, sino que le propone al lector ese juego incineratorio, o autocrítico, como ceremonia de lucidez. Un juego “caníbal” que es “representación” — “Fuegos artificiales” — sobre el teatro de operaciones para poner al desnudo la falta de alternativas para llevar los sueños a la práctica, para “afrontar” con ellos el desastre. Porque si los conjurados son, entre otros, los poetas, un conjurado es también el lector minoritario que accede a la poesía en general y a este libro en particular. No podemos olvidarnos, por otra parte, de que la hipocresía del *lector hermano* había sido desenmascarada de una vez por todas por Charles Baudelaire en su intróito a *Las flores del mal*.

La exactitud de los libros de Martínez Sarrión para situar los objetivos y las propuestas de su poética nos permite establecer el proceso de una poética en evolución coherente que, por lo que respecta a los primeros momentos, plantea en dos tiempos consecutivos la instalación del poeta en un espacio propio. Un espacio que sitúa, precisamente, en relación con toda la tradición literaria de la que parte. Discípulo de Eliot tanto como de Pound, el escenario imaginario que acota para su creación se titula adecuadamente, como hemos visto, *Teatro de operaciones*. Ese teatro de operaciones en el que la voz entrecortada del actor que recupera la infancia a trozos trasmite la inquietud expresiva del joven Sarrión entre la poesía testimonial y la posvanguardia, tiende puentes desde el presente a la memoria irónica y levemente nostálgica de la infancia. El rescate de materiales de la memoria —la memoria de una infancia en la posguerra provinciana, tratada con un tremendismo muy de los años cuarenta— se confronta fríamente a la realidad inmediata mediante una mirada crítica y abarcadora de los distintos ámbitos y capas de la cultura española de los sesenta, con la apertura a fenómenos foráneos y a los productos típicos de la comunicación de masas.

Pautas para Conjurados

Establecido el ámbito — un tanto descoyuntado — de lo real en el primer libro, de acuerdo con lo ya señalado, el segundo, *Pautas para conjura-*

dos, puede verse como un nuevo repertorio de imágenes de la realidad al trasluz de una acumulación de heterogéneos materiales culturales y, a la vez, como una reflexión general sobre la poesía en la que se replantean sujeto poético, lector, realidad y creación poética a la luz fantasmagórica del descrédito de las pretendidas verdades del arte, así como de los valores tradicionales e idealistas de la relación del arte con la realidad, esos valores que Sarrión critica en la poesía social de los años anteriores, cuya ineficiencia, seguramente inevitable, las nuevas propuestas de este libro pretenden desenmascarar también, si no ya sustituir.

Respecto a la situación de su poesía en los momentos de escritura del segundo libro, recordaba Sarrión las principales circunstancias y sus objetivos del momento:

Puede ser que esté menos convencido de cosas que me importaban en 1966, cuando escribí *Teatro de operaciones*. El tono de *Pautas para conjurados* es formalmente más abrupto, más elíptico, más sincopado, porque la atmósfera en que vivo quizás esté más enrarecida, El momento biográfico e histórico fue más neurotizante en la etapa 67-69, a que corresponde el segundo libro. Hubo acontecimientos, como el mayo francés, que llegué a vivir en sus coletazos finales, que me han influido. Parece que las salidas personales o comunitarias son ahora más difíciles o más lentas. Realmente el poema es la resultante de todos esos conflictos elaborados a un nivel lingüístico más o menos rico. Tu forma más verdadera de expresarte, de “estar en el mundo”, puede ser esa aspiración a la totalidad y a la identificación que trata de cumplir el poema y que nunca consigue. Se escribe cuando existe una situación de carencia radical. En estado beatífico no se escribe nunca, se vive.

En realidad, ¿quiénes son los conjurados del título? Teniendo en cuenta el sentido de conjurarse como “conspirar uniéndose muchas personas o cosas contra alguien para hacerle daño o perderle”, las posibilidades expresivas de la palabra “conjurados” remiten, en primer lugar, a la secta de los poetas, de los iniciados en el conflicto permanente de la palabra poética, que se ha quedado sin el sujeto tradicional e inoperante y cuyo proyecto comunicativo prioritario se ha desvelado como una bagatela o una ilusión idealista. En segundo lugar remiten a quienes, desde una poesía autoconsciente de sus necesidades y limitaciones, se manifiestan activamente en contra de un esta-

do social de cosas, al que se alude repetidamente en todos los poemas del libro y, particularmente, en “De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”.

No otro me parece el sentido de las dos citas sobre la vida que, apuntando en las dos direcciones, abren el libro. Una, del dadaísta y surrealista Tristan Tzara: “*La vie c’est une antilope mauve sur un champ de thons*”, emblemata una de las ramas principales de la genealogía del autor. La otra, de Jaime Gil de Biedma, vehicula, desde el origen izquierdista de la mirada, el sentimiento de desengaño: “*Es invierno otra vez, y mis ideas/ sobre cualquier posible paraíso/ me parece que están bastante claras*”. Los dos campos de referencia, el de la cultura vanguardista y el de la experiencia crítica y politizada de la realidad se intentan fundir en una difícil simbiosis que es la que fija la poética del libro y la que se va a intentar en los poemas que siguen.

En lo que respecta a los dos casos el sentido del libro, con su descoyuntamiento sintáctico, sus yuxtaposiciones de elementos heterogéneos y su sarcasmo general hacia la cultura, apunta, en una especie de apocalipticismo distanciado, al final del camino de unas formas de relación entre la sociedad y la cultura, cuya última expresión, la vanguardia, se ha ahogado en la estética negativa de su propio cordón umbilical y cuya alternativa paralela, el *engagement*, la literatura comprometida, y en particular la poesía social, ha fracasado en sus buenas intenciones por no haber calibrado los alcances del olvido de la autonomía relativa de los lenguajes del arte. Algo así es lo que expresa Sarrión en 1970 en la poética publicada en la antología de los *novísimos*:

Pienso que el método debiera ser — como en las mejores corrientes vivas de la crítica — una confrontación dialéctica del artista y su medio, dentro de una perspectiva de totalidad concreta (es decir, que no escamotee ninguno de los dos términos reales) y en el seno de la cual el arte es el producto de mayor categoría espiritual de la historia del hombre. Entonces podrá apreciarse qué es lo que podían conseguir aquellos escritores, cuáles fueron sus intenciones, cuáles sus resultados y cuáles los talentos de que estuvieron dotados.

Esto de la poesía, como todo, es en gran medida un aprendizaje, una continua incorporación. La lección que aquellos poetas debieron sacar es que habrían pecado — paradójicamente — de idealismo y su obra se resintió de falta de calidad en muchos casos, porque olvidaron la relativa autonomía de la creación artística y la resistencia de la palabra poética. Subvirtieron los términos, separaron lo que sólo de una manera falsa puede destruirse, a saber: el mutuo condicionamiento e interactividad de lenguaje y significa-

ción. Cayeron en la trampa del contenido que es la misma trampa del formalismo, es decir, la abstracción. En los más dotados o al menos en algunos de ellos, hubo además un problema de agotamiento, de autoplagio, de congelación.

Martínez Sarrión elige lúcidamente instrumentalizar las técnicas del surrealismo y de la vanguardia en general en una dirección semejante a la de su cuestionamiento de la cultura. No se trata de continuar con el sujeto de la poesía vanguardista, que es el heredero final de la raza romántica, con su disolución de la lógica y el todo vale de una escritura desatada en la que las emociones priman sobre cualquier análisis. Al contrario, mediante el control del delirio vanguardista, Sarrión consigue fijar en esos momentos, aunque sea precariamente, la perspectiva estética que ha sido escamoteada por las consecuencias culturales de la guerra civil: situándose en la perspectiva final de la ilusión vanguardista — que es también la de la rápida conciencia del fracaso de aquella ilusión del mayo francés — el poeta se arriesga hasta el extremo a fracasar en la búsqueda de soluciones expresivas diferenciales en su tiempo.

Hay un barroquismo fúnebre en ese postvanguardismo que se recupera sólo precariamente gracias a estímulos foráneos que entran en España como agua fresca: el *free jazz*, la prosa cortazariana, el descubrimiento de toda la vanguardia histórica en una ebullición editorial que se inicia en la década de los sesenta en Francia. Sin embargo, no se trata de imitación ingenua, sino de apropiación un tanto irónica que se utiliza en una dirección personal: la reflexión estética y moral sobre la cultura del presente inmediato. No será otro el tema central de sus poemas de los setenta, a partir de *Pautas para conjurados*.

Por todo ello, la incorporación a los poemas del libro de un amplio repertorio de materiales culturales tiene un sentido muy distinto al de su acumulación por parte de otros novísimos, mucho menos crítica y más instalada en una tradición poética que necesita de los poetas del 27, de la vanguardia histórica y de todo el marco general de la tradición cultural para ser, propiamente y desarrollarse. La “conjura” se realiza, en primer lugar y ante todo, contra la cultura oficial vigente en la España de los años cincuenta y sesenta. Es preciso sacar de la catacumba todas las armas del arte renovador de los primeros treinta años del siglo para echar abajo esas formas culturales del franquismo. Lo que sucede es que las viejas lanzas están herrumbrosas y, analizada su función en la cultura de los sesenta, sólo pueden emplearse como objetos arrojadizos, no como instrumentos para edificar una nueva cultura, pues, como frutos de un tiempo, los decisivos cambios de la segunda

guerra mundial, del sistema capitalista y del crecimiento interminable de la cultura de masas han destruido la eficacia de la vieja vanguardia y el viejo formalismo.

Es la vuelta hacia la antigüedad clásica, tanto como hacia el siglo XVIII, el modernismo o el grupo *Cántico*, de poetas como Azúa, Carnero, Molina o Gimferrer, es el ahincamiento en la estela del nihilismo en el caso de Panero. Lo que toman del surrealismo, por ejemplo, puede tener un sentido muy diferente según se trate de Gimferrer o de Sarrión, quien, a pesar de su reivindicación de la libertad artística que el surrealismo establece, escribirá sus propios poemas en una dimensión más cercana a la quema dadaísta que a la creatividad automática de los surrealistas. Lo que en buena parte de los novísimos y en particular en los de la *coqueluche* es culturalismo puro y simple, en Martínez Sarrión aparece desde el principio, a nuestro juicio, como un proyecto crítico totalizador y nada inmediato. La distancia sarcástica de muchos de estos poemas o del épico poema que cierra *Pautas* apunta a una demolición general de la cultura que resulta inevitable al llevar la crítica a sus últimas consecuencias.

Se trata, por lo demás, de un intento ambicioso de amplificar los alcances de la mimesis para totalizar la realidad en el poema: las referencias de un tiempo confuso marcadas por la superposición de elementos de la canción española, del *pop* y del *jazz*, así como del cine o de la pintura de vanguardia, la experiencia cotidiana situada en la biografía del poeta — años 50 y 60 —, las lecturas, las noticias de los periódicos, la radio, la relativa apertura cultural, el hervidero político y literario latinomericano y el protagonismo de la revolución cubana. Todo ello orbitando en torno a un *hic et nunc* cutre y problemático: la España real de los años sesenta.

Pautas para conjurados es una pieza clave del callejón sin salida de la vanguardia en España porque eclosionan en la épica agresiva de sus poemas las aporías de una vanguardia enfrentada a la sociedad de masas sin más soluciones que una cada vez menos operativa gravitación en torno a un sujeto cautivo en las redes de la más inoperante y oscura lamentación de raigambre romántica. El fracaso cantado de las ilusiones revolucionarias, que ocupa buena parte del argumento de la obra, lleva a liquidación simbólica de toda la cultura en una pira en la que arden tanto las realidades inabiolibles como los entusiasmos del vanguardismo juvenil y las buenas intenciones del proyecto testimonial.

Crecen y se acumulan caóticamente en este libro, hasta su explosión en el poema final, los referentes culturales heterogéneos de una generación que asume la mala conciencia cultural y las contradicciones de su rebeldía pero

que, gracias a la formación aventajada del poeta, se presentan en última instancia como los pasos perdidos de una voz que en los libros inmediatamente posteriores dará cuenta de las limitaciones de la palabra poética para traspasar el umbral de las realidades empíricas, comenzando por la propia conciencia de individuo en el mundo, de “solitario solidario”, como, a propósito de Chamfort, decía Sarrión año después: “un hamletiano como todo intelectual que merezca tal nombre, un moralista y sobre todo un solitario solidario, en el sentido que acuñó Albert Camus.”

Pese al aparente sentido acumulativo del acarreo de materiales y al desorden que establece el sistema expresivo de cada texto, ni la composición de cada poema ni la del libro entero son desordenadas. En primer lugar, el libro se organiza en una bien trabada estructura en tres partes cuyos títulos remiten en paralelo a la misma actividad de desenmascaramiento de la realidad y del arte: “Material de derribo”, “Pautas para cinco conjurados” y “Los crueles ojos de Telémaco”: objeto, norma y sujeto altamente ironizados presentan la noción de deterioro, de demolición o de ruptura con los lugares comunes de la historia.

La primera parte, “Material de derribo”, la componen diez poemas que establecen a la vez el material temático de esta poesía, la propuesta estética del libro y su objetivo moral. Entre “Fuegos artificiales”, que desmonta el funcionamiento del sistema poético tradicional y que es también una ruptura con el sentido de inmediatez de la poesía social, hasta “Requisitoria general por la muerte de una rubia”, que es, en última instancia, un poema crítico y un poema de denuncia totalizadora, Sarrión procede ordenadamente a desacralizar la institución de la poesía, como un caníbal, como un incendiario cultural, en “Fuegos artificiales”.

FUEGOS ARTIFICIALES

poesía iniciática
desde la catacumba más hediente:

de este modo es posible conjurar
con resultado válido
nombrar como si no viniere al caso:

nervaduras así alas de mariposa
rencillas solventadas paso libre

a la paz así
comprar el más mojado diario de la tarde
así
acertijos
o así
correo sur
cruz del sur

acertijos también

de esta manera opto por ser canibal
porque de esta ruidos inmundos sifón
con averías desagües infinitos lejas
quemadas
jazz mahometano progresivo

de esta manera agravios indecencias
o de esta otra
confundo ya
los meses de dedo par dedo impar manque y passe

así
sacrificios incaicos
así llanuras con el bizco muy lejos no hay peligro
las manos son lo único se le atan a la esclusa
así
con gruesa soga
con cariadados dientes
con cortafríos de esta forma científica
con cadenas
un lobo
no un corderoes un lobo
raja supura hiede pero así nos curamos
así robert jeantal la pícara justina

así

almacenadita bien prieta como estopa
como algodón cardado así con estos lacres
de esta loca manera le doy al pedernal

acercas tú la tea así de este tenor
con semejante insuperable gracia
de cualquier forma ves?
se está quemando toda la CULTURA.

Las operaciones subsiguientes consistirán en desenmascarar una mala conciencia que no es solamente de clase, sino de ciudadano de a pie y de poeta (como en el poema “Hasta el más lerdo puede comprobar que se trata de un ejercicio de mala conciencia personal”); en demoler las ceremonias y los fingimientos diversos del poeta, del intelectual, del individuo de la élite frente a la colectividad (“Ritual de los apocalípticos”, que nos recuerda el libro, famoso en aquel tiempo, *Apocalípticos e integrados en la cultura de masas*); en ridiculizar la sociedad literaria (“UNA DECENTE COOPERATIVA DE POETAS/ CON BOUTIQUE Y ESAS COSAS”, dice en “No está lejana una edad de oro”), en confesar el desengaño de la conciencia ante la historia (“De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”); en recordar la humanidad desgarrada que subyace al poeta, un poeta que se ha quedado sin lugar en la sociedad y que, como individuo cualquiera que además es poeta, produce un reflejo filtrado y concentrado de esa realidad caótica (“Crónica fabulosa de Fernando Pessoa”).

El poema siguiente, “Ahora es el momento”, cuyo título está tomado de un tema del *jazz* más concienciado, “Now’s the time”, abre paso a una precaria propuesta para la acción, siempre relativizada por el desengaño. Como en *Teatro de operaciones*, la confrontación entre las imágenes de la infancia y la experiencia del presente lleva a un desengaño activo que implica un nuevo cuestionamiento de las versiones culturales de la realidad comúnmente aceptadas, el desmontaje de las falacias cotidianas. Esa acción comprometida que, aliándose con la función liberadora de la imaginación, en la línea de los eslóganes del mayo francés, apunta a la rebeldía radical:

AHORA ES EL MOMENTO

en aquellos inicios de la vida discente
el amor: serpentinas
próceres de latón en las altas columnas
por cierto trasnochábamos tila a veces
para el borracho de la tuna rondábamos
amores poco claros
de putas

sí de putas buena idea patios
mojados por el rocío palmeras
azuladas del alba bandurrias o laúdes?
qué más daba despierta
niña despierta se distinguía el dorado de los ojos
desde las verjas amazonas
en camisón florido ante la música
y el aroma la melodía salvaje la salvaje
primavera del sur
por las acequias perros aulladores
almendros y naranjos florecidos
diez noches sin dormir seguía la fiesta
la ronda inacabable de las copas
la voz ronca el desmayo al desnudarse

ahora
las lentas tardes las gastadas palabras
los gastados abrazos unas frases cogidas
al vuelo sin nadie ya sin nada
mantas raídas gestos esquivos ya ves

subieron el descuento y el banco no aceptó
traición de la memoria barcos
de papel escorados en el limo

perdidos

now's the time

nada
más nada
más que las sienas ardiendo
balcón hacia la noche navegantes
sin aguja imantada
rojas constelaciones con nombres de guerrero
la insufrible presión de max roach
conciso duro enérgico porque sí
porque hay niebla porque riegan y el dueño
ha de cerrar el club y todos muertos.

Los últimos tres poemas, “Floristería en día no feriado”, “Speak-easy” y “Requisitoria general por la muerte de una rubia”, reúnen tres estampas que remiten a distintos niveles de la realidad: el escenario urbano, la música de jazz y el mundo del cine. Marilyn Monroe, protagonista de este poema, aparecía ya en *Teatro de operaciones* para tratar del papel del cine, particularmente del americano, en la fantasía infantil de los años oscuros y sórdidos de la posguerra, en el poema “el cine de los sábados”. Ahora, a otra luz, la visión adulta recupera el sentido de acabamiento y de fracaso que lleva al suicidio metafórico del arte, concretado en la muerte de la actriz: “boulevard/ del crepúsculo/ ráfagas/ de terror en los ojos enormes de mi amor/ aferrada a su sucio frasco de nembutal.”

En definitiva el libro se nos presenta como el final de una historia. Nada de lo que propone es otra cosa que barajar de nuevo las alternativas de la vanguardia. Éticamente es un intento de que la poesía produzca alguna forma de utilidad, aunque tenga que ser en negativo. Estéticamente propone el gesto heroico e irrealizable de dinamitar de una vez por todas la cultura, y no precisamente en la vía de la revolución cultural china. Sin buscar otro camino de momento, llevar al paroxismo la vanguardia. Conocer la literatura y el arte exteriores no alivia ni deslumbra, aporta nuevas razones para el escepticismo a la vez que nuevas armas contra la mixtificación, la seguridad del hombre de la sociedad del desarrollo, la superficialidad de los planteamientos de los *mass media*. Para ello, como hemos visto, ha sido preciso exorcizar el sentimentalismo y la ingenuidad de la infancia, que se vuelve a recuperar ahora a otra luz más desolada.

Poemas impregnados de historia inmediata, ya no en lo que aparece en ellos sino, sobre todo, en su acto expresivo, en su realización como escritura, los seis textos que componen la parte central, “Pautas para cinco conjurados”, sitúan implícitamente la metapoesía del libro en el terreno de la percepción de la realidad a través de la obra de arte. Centrado en este terreno, el poeta interpreta como receptor los mensajes pictóricos desde la conciencia doble de artista y ciudadano que objetiviza sus reacciones aportando, con la interpretación del cuadro, una doble imagen de la realidad: la que le propone el objeto artístico, y la subjetiva que inventa historias coincidentes a partir de su propia experiencia.

De acuerdo con su idea de que el poeta ha de ser “el ciudadano más consciente de las potencialidades, no tanto racionales, sino mágicas, conjuratorias del propio lenguaje”, Martínez Sarrión acumula en este breve conjunto los materiales de derribo que la conciencia integral, mala o buena le señala como los únicos a mano para exorcizar, tras la memoria, la cultura. Un buen

ejemplo es la recreación de una composición abstracta de Ives Tanguy, “Et voilà”, que a lo largo de toda la deixis muestra el proceso de interpretación/superposición de imágenes que realiza el poeta con sus propios materiales deteriorados, un proceso de dificultoso desciframiento o, más bien, de sustitución de formas:

ET VOILÀ

[IVES TANGUY]

posiblemente llueve
se trata de dos nubes de unos huesos
vendidos es cuestión de naufragio
de salarios

se trata
de una maldita vez de los ahogados
que vuelven por su espalda grandes anclas
con cuernos de luz negra los ahogados

se trata
de unas chuscas libélulas
con apariencia de haber sido inmersas
en una forma humana

en realidad
es una historia de perros
de verdaderos perros de tullidos
animales inútiles pra todo trabajo creativo
de ahogados perros marionetas

no se trata de nada decisivo unos sacos
que estorban en el muelle
que los embarcaran c.i.f. como dice eliot
no es nada grave disuélvase ya vamos
¡DE PERROS!

El propio sujeto creado en el libro, con sus argumentos críticos y sus aporías estéticas tiene cortadas las vías de salida en esta operación de impro-

bable clarificación de las posibilidades de la poesía. Este es el tema que cierra el libro en el largo poema de la tercera parte, “Cruelles ojos de Telémaco”. Como espectador, parcial e implicado, de la odisea del arte moderno, este nuevo Telémaco contempla todas las confrontaciones de la cultura con la realidad como un interminable fracaso en el que el propio sujeto está implicado, y de aquí arranca la crisis y la búsqueda progresiva de un espacio distinto para su propia poesía, a mediados ya de los años setenta.

En este momento, sin embargo, el anclaje en los motivos de la tradición — los versos de Homero integrados en el poema, los personajes de la Odisea utilizados como protagonistas — tiene una función ejemplificadora de la ruina de toda la tradición cuando se lleva al extremo sus contradicciones, otra pirueta en que se traspasa al sentido del arte la concepción económica de la historia. Telémaco se amuralla en la torre del valor para proceder con heroica crueldad al último acto de su demolición:

de este modo imantado
dirigido puntualmente a la región llamada duramadre
oh corte oh deslenguados
a través de la estela serena de los griegos
surgieron las basílicas los bancos
las monedas del último antonino
la punción obligada de los legos talones
aquilinos del pentágono caminos
de combray una sor jacques
prevert en una esquina disimula
su avidez ante las tocas rue lepic
agripa
fluctuaba en la bolsa de roma *dixit* brecht
y tantos condenados a galeras
a húmedos parapetos a sillas de oficina
a manipulaciones de mercado
en las playas adriáticas vendíase el dux a peso
venecia
saqueada verbalmente por el viejo en su góndola
arnaut daniel sombra de timonel
guido ignorado por los gnomos
del interés bancario usa
quedaba para siempre a la otra orilla

los silentes murciélagos
habían roído de una sola pasada
los incunables incontables ciertos
parís
barría la mugre los katangas
armados con escobas abandonan
en los cines pequeños
olor a gato y la vieja vanguardia
de entreguerras gremillon
luis buñuel

todo esto no es más que el principio!
continuamos la huelga el disparo
los gusanos en el tasajo
 escaleras
de odessa palais d'hiver
el rotundo disparo
a la frente aterida de un tal rene crevel

siguen las marionetas funcionando

telémaco en la torre del valor

En el intento de Martínez Sarrión de producir una teoría del poema como ejercicio de dismantelamiento del sistema cultural vigente (con todo el acarreo de elementos heterogéneos de las artes y de la realidad inmediata que precisa su demostración), los poemas de ese momento inicial se basan en el acentuamiento de gestualidad y, a nuestro juicio aciertan plenamente en sus objetivos al no olvidar o, mejor, al situar como divisa de su poética que el valor trascendente del arte sólo se alcanza desde una concepción totalizadora de la realidad. Acercarse a ella desde un sujeto confesional y autocrítico que entre los versos de cada poema revela su agónica búsqueda de una palabra objetivadora es el acierto mayor de su propuesta y lo distingue nítidamente de las propuestas iniciales de sus compañeros de antología. Además, y ante todo, el tino de la intensidad que ostenta el poeta, las formas y los objetivos de su humorismo amargo y agresivo, el patético lirismo de las ruinas que desvelan implacablemente estos poemas constituyen uno de los logros estéticos mayores de aquellos años sesenta.

La producción posterior

En los conjuntos inmediatamente posteriores, los de *Ocho elegías con pies en versos antiguos* (1972), *Una tromba mortal para los balleneros* (1970-73), *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976) y *El centro inaccesible* (1975-1980), que recogen la escritura de Martínez Sarrión a lo largo de los años setenta, asistimos a los reiterados intentos de edificar una propuesta poética muy autoconsciente y autocrítica sobre las arenas movedizas de un vanguardismo que ha llegado a su agotamiento por imposibilidad de autoalimentarse de sus propios restos. Frutos de esa vocación de blasfemo solitario son poemas como “Thesaurus de I.M.”, “Ummagumma”, “Luz de lámpara” o la *Canción triste para una parva de heterodoxos*, que además de un blues es, premonitoriamente, un largo adiós.

En efecto, puede advertirse que en su empresa solitaria, el sujeto de esta poesía se ha arriesgado a quedarse sin escenario ni papeles. Precisa de una actividad de reescritura reiterada a partir de modelos que elige tanto en ciertos surrealistas como en la antigüedad clásica, de acuerdo con el montaje formal de *Pautas para conjurados*. Por ello, así como en las *Ocho elegías* se vuelve a cánones clásicos para escamotear el silencio, en *Una tromba mortal* el mundo de la música — clásica, *pop*, *jazz* — un humorismo más desenfadado aunque no menos agresivo y una puesta en solfa de los riesgos intelectuales de la propuesta de Mallarmé — incluso asumiendo la inaccesibilidad de un centro para la escritura — permiten ya establecer coartadas para el refugio en otra dimensión de la poesía, aparentemente con menos pretensiones.

Frente a la imposibilidad de éxito en la búsqueda del centro de la página en blanco, donde ya no existe la memoria, será ella precisamente, la memoria, la que sirva de nuevo como hilo conductor al sentimiento del presente. El mejor ejemplo de todo ello es el poema ya citado “Luz de lámpara”:

LUZ DE LÁMPARA

sur le vide papier que la blancheur défend.

S. M.

Esta necesidad de trazar coordenadas
en primera persona del singular presente:
no distancia, no tecla
lista para la *fuga per canonem*: grilletes.

Y la ilusión-dejadme
de desaparecer

labrando un tenue rastro en la tierra baldía
— camino de babsa para ser más exactos —
que por lo mismo pierde desolación. Oído
finísimo: *Un batir de alas*
y he ahí ya el milagro: los sentidos
si incompletos, bastantes. Ya construir es fácil
o mentir:
la adusta proporción de la cuartilla en blanco,
su centro por completo inaccesible: puñados de papel
en la cinta sin fin del deterioro. Túmulo
del lenguaje, pajaritas
de tinta piadoras en los tubos del órgano,
sindetikón que mutila la página. Porque ya está resuelto
el gran enigma: no hay cuerpo de memoria
que acompañe al monarca a la arruinada tumba
y conectar la música no empañó en absoluto
el odioso esplendor de los bustos reales
agrupados sin orden en las logias sin tiempo.

Tanto en varios de estos poemas como en la *Canción triste* y en *El centro inaccesible* la voz protagonista abandona cada vez más decididamente el papel de denunciante, de transcriptor del caos, para reclamar drásticamente una palabra que asuma la ficción comunicativa desde la que salvar el puente hacia formas de realidad más organizadas. Es, así, la confrontación entre la infabilidad convencional del intimismo y la acumulación de argumentos en contra del decir. Tal confrontación puede calificarse de repliegue, de “salto hacia atrás”, de ruptura epistemológica. A lo que accede, en cualquier caso, a través del descenso muy considerable del protagonismo de la metaliteratura — que siempre se sitúa como el marco referencial de su poesía — es a la posibilidad de rescatar al menos la pasión, el goce y su constancia. Un poema de *El centro inaccesible*, título que no sólo remite a la escritura, sino también a la intensidad del sentimiento, refleja muy claramente este proceso y el sentido que toma la propuesta de una nueva singladura, de una nueva arribada que tendrá lugar en el escenario de *Horizonte desde la rada*:

TRÁNSITO

Y la rama del almendro florecido
fue rescatada de la fría niebla,

del mortal salvazo, del motor de dos tiempos
y transportada al único: las equis dimensiones
de papel vegetal y temblor de la pluma
y aplicación alegre con que pinta mi amor.

Ya desde las *Ocho elegías*, se advierte la necesidad de ampliar los cauces para un impulso poético que desborda el muro de silencio que parece imponerse como final de la difícil aventura inicial. A mi modo de ver, lo que pervive de toda la poesía anterior, entre las ruinas de la demoledora confrontación estética iniciada en *Teatro de operaciones*, es un sujeto intensamente vital, activo y autoconsciente, un sujeto que pugna por cifrar también el intimismo y consolidar su expresión lírica y que, a causa de la lucidez con que se enfrenta la realidad, sólo puede hacerlo desde el desengaño y la elegía y desde una poesía de recuperación de la experiencia cuyas bases se han cimentado precariamente al confrontar lo cotidiano con la totalización histórica desde la teoría del arte.

Vale la pena considerar brevemente un poema representativo de todo ello, "Ataque por retaguardia", de *Una tromba mortal para los balleneros*, porque, sobre el motivo de la traición del sentimiento, en él el poeta configura el tema del abandono:

ATAQUE POR RETAGUARDIA

Anda ya el escozor disminuyendo,
viénese abajo el orden,
la ventisca amenaza con ahogarte: haya
tregua, piedad para el vencido.
Mas no: por entre palpos
ese temblor sediento. Sierpes
que se enroscan ansiosas en torno al caduceo.
Vuelves los ojos: llueve,
se filtra gota a gota entre el cabello
una corriente de rubíes. El viento
atraviesa bramando los profundos cañones.
Revancha de la púrpura, esplendores
del recién alumbrado manantial. Todo,
todo es opaco, todo es parpadear,
todo terror sonámbulo

entre los guarecidos paredones. Los ojos,
un reverbero exánime que está pidiendo gas. Vuelves
grupas. El fogonazo atronador. Un palpito.
Y el embalse no aguanta los temporales últimos.

Horizonte desde la rada, De acedía, y Ejercicio sobre Rilke, los últimos libros poéticos de Martínez Sarrión hasta la fecha, parten más explícitamente del retorno a la realidad cotidiana y a una voz más personalizada que, sin abdicar de los juegos tonales, ni de la técnica metafórica ni de la compleja enunciación establecida anteriormente, se acerca en lo esencial, en lo que tiene de crítica y de reflexión existencial, a los mejores exponentes de la poesía de la generación anterior, desde Ángel González a Jaime Gil de Biedma. El ritmo y la voz abandonan las exigencias de la escritura construida sobre el *collage* y la yuxtaposición, las síncopas y los efectos visuales, para adoptar una musicalidad y un tono coloquiales más directos.

En *Horizonte desde la rada* los materiales, las referencias culturalistas y la técnica se depuran en función de una mayor concentración en aspectos concretos de la realidad, que, abordándose a menudo desde el más crudo desengaño y sin desbordamientos sentimentales, ahonda en la experiencia de la propia vida y de la realidad, en coincidencia con la tendencia predominante en la poesía de los ochenta. Este proceso coincide con un acercamiento paralelo por la mayor parte de los poetas de su generación a este tipo de poesía más contenida y narrativa. No abandonará Sarrión en los libros publicados hasta ahora ni el sarcasmo ni los juegos verbales que proyectan un sentido trágico en el poema: “Cual si cerradas las heridas, concertada la tregua,/ se impusiese otra vez la vida de diario/ — quiero decir la muerte —...”

De acedía, como ya sugiere el título, mantiene el escepticismo y la preocupación por las “minucias” de la vida cotidiana, que aparecen envueltas a menudo en duros alegatos morales entroncados en esa tradición de la poesía comprometida que nunca falta en su obra, pero que no pierden el sentido lúdico de la creación ni la apertura al más tierno lirismo en torno a la anécdota y a las claves personales. En algunos poemas hallamos la expresión más abierta de la sentimentalidad y de un humorismo cercano al postista. La preocupación metapoética es uno de los referentes principales que nos permiten comprobar la coherencia de esta escritura, que en aras de lo vital se ha depurado estéticamente pero que no se vuelve de espaldas a la reflexión teórica. En la línea sarcástica de estos momentos, “Otra poética improbable” reafirma las distancias del poeta con los culturalistas coetáneos o más jóvenes al

mismo tiempo que no abdica de la imaginación, de la especificidad dificultosa del trabajo poético ni del valor de los sueños como impulso:

Otra poética improbable

Ni arma cargada de futuro,
ni con tal lastre de pasado
que suponga sacarse de la manga
una estólida tienda de abalorios
con la oculta intención de levantar efebos.
La poesía es fábrica de castigados muros
con alto tragaluz que sólo al azar filtra
la más precedera luz del sueño.

La reflexión directa sobre los grandes temas de la poesía: el amor, el tiempo o la muerte ocupará sus libros a lo largo de los años ochenta, sin abandonar, desde luego, la reflexión acerca del valor de la escritura y su papel como creadora de conciencia de la realidad. Ése es, claramente, el sentido primero de su última entrega, *Ejercicio sobre Rilke*. El breve conjunto evidencia una tendencia a la expresión epigramática, una progresiva concentración conceptual y un deliberado propósito de extremar el testimonio de la decadencia. El feísmo se vuelve en ocasiones teatral, como en alguno de los poemas inéditos, sin que por ello falten las fulgurantes imágenes de otras realidades estimulantes, más intuitivas que vividas y cuya fugacidad subraya el desengaño y constata el deterioro. Así, por ejemplo, los versos finales del poema "Octubre", que pertenece a *De acedia*: "De esa rutina sólo el viento duro/ portando la fragancia de la lluvia/ permitirá una honda, furtiva bocanada./ Y habrá que atesorarla como rara moneda/ frente a la grave usura del invierno.", o en los de este poema de *Ejercicio sobre Rilke*, "De brevitae vitae":

DE BREVITATE VITAE

Por entre la grisalla
un relámpago súbito:
eclosión de las prímulas
cegadas por la luz.
Por esa luz final
que la tormenta,

desplegando sus alas de vampiro
de golpe escamotea.
De modo que las flores
van cosiendo sudarios
de sus pétalos mínimos
en tanto gimen: “¡Otra vez será!”

Concebido al socaire de la poética rilkiana, el último libro reafirma la opción madura de Martínez Sarrión en la dirección de un mayor y cada vez más hondo entrañamiento de la escritura en el vivir, con todo lo que ello tiene de integración personalísima en la tradición de la *poesía de la experiencia*.