

Simbolismo francés en la poesía de Antonio Martínez Sarrión

Ángel CLEMENTE ESCOBAR

Universidad Complutense de Madrid

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

RESUMEN

El poeta español Antonio Martínez Sarrión (1939), perteneciente a la llamada generación de los Novísimos, concentra en su poesía una parte muy importante de la evolución poética de la modernidad, en especial del Simbolismo francés, con autores como Rimbaud o Baudelaire y ya en el siglo XX con los movimientos de vanguardia como el surrealismo. Nuestro objetivo es por tanto el de rastrear la recepción que de éstos realiza el poeta nacido en Albacete y las diferentes conexiones que entre los dos periodos pudieran producirse.

Palabras clave: Simbolismo, Antonio Martínez Sarrión, Rimbaud, Baudelaire, Surrealismo.

[Recibido, mayo 2013; aprobado, diciembre 2013]

French symbolism in Antonio Martínez Sarrión's poetry

ABSTRACT

The Spanish poet Antonio Martinez Sarrion (1939), belonging to the so-called generation of Novísimos, concentrated in his poetry a very important part of poetic evolution of modernity, especially the French symbolism, with authors such as Rimbaud or Baudelaire and by the twentieth century avant-garde movements such as surrealism. Our aim is therefore to trace the reception that the poet born in Albacete performed of these influences, as well as the different connections that may occur between the two periods.

Keywords: Symbolism, Antonio Martínez Sarrión, Rimbaud, Baudelaire, Surrealism.

1. Introducción

Sabido es que la literatura de la Francia de finales del siglo XIX se erige como uno de los grandes faros que iluminarán la literatura universal en adelante, y hablar de este periodo es hablar, entre otros, de la poesía simbolista. Como movimiento llegará a ocupar la mayor parte del espacio poético europeo y su influencia se extenderá desde el Este del continente hasta América, desde ese final del XIX hasta copar la práctica totalidad de la poesía de principios del XX. A partir de este momento, la atomización artística que generan las vanguardias, las guerras mundiales –y civiles– y las dictaduras que las provocan o en las que derivan irán diluyendo toda esa influencia hasta convertirla, de una u otra forma, en paso obligado hasta nuestros días. Nuestro objetivo aquí es intentar dilucidar qué queda de aquel simbolismo y sus herederos, como lo será el surrealismo, en un poeta cercano a nosotros en el tiempo como es Antonio Martínez Sarrión.

En primer lugar el simbolismo, más allá del movimiento artístico y literario que llegó a ser en el siglo XIX, –del que Moréas hizo el manifiesto en 1884– es entendido primero como el estudio de la relación entre el creador y el mundo que conforma su obra, además de la armonía interna existente entre sus elementos y las correspondencias que se producen entre ellos. “Le symbolisme est la clef de la haute théologie, de la mystique, de la philosophie, de la poésie et de l’esthétique: il nous révèle le secret de la formation des langues, et les mystères caches sous les expressions les plus vulgaires” (Landriot 1866: 5). Como movimiento en la Francia de mediados del siglo XIX el Simbolismo es la etiqueta que aplicamos a la literatura que deriva del Romanticismo más transcendental –o nórdico, como apuntaba Juan Ramón Jiménez– que revolucionario, como efectivamente lo fue una parte del francés. El primero de ellos constituirá pilares simbolistas tales como el cuento mítico o las correspondencias. La poesía deja de ser una celebración o una crítica a la realidad para convertirse en oráculo, en bajada a los infiernos para intentar ver el mundo desde el interior del poeta, y no la realidad a través de éste.

Una centena de años separa al poeta de Albacete de aquel de la generación de los *poètes maudits*, en denominación de Verlaine, Arthur Rimbaud, quien a priori –sin olvidar al omnipresente Baudelaire– ha podido ser el más determinante del grupo en la poética de A.M.S., así como sus compañeros de los llamados novísimos en la famosa antología de José María Castellet¹. No vamos a detenernos en ella pero sí creemos importante hacerlo en algunos elementos coyunturales e históricos que, por lateral que parezca, pueden acercar la situación de éste con aquel movimiento del XIX.

En primer lugar, el incipiente capitalismo que vivieron las ciudades de Baudelaire, el proyecto de la Comuna de Rimbaud, abría las puertas de conflictos que serán más palpables con el avance de la llamada globalización en torno a la problemática urbana. Así, la burguesía, que definitivamente se instauraba como paradigma social con Napoleón III en tiempos del joven Rimbaud, dejaba a la poesía inevitablemente fuera de la sociedad que lo enmarcaba propiciando de esta manera el paso a una poesía como ente autónomo, cuya misión en adelante será ir declarando su autosuficiencia. Es el destino

¹ José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Ediciones Península, Barcelona, 2001.

de “los escritores sin literatura”², en palabras del crítico Roland Barthes. Es también el legado de una poesía en la que se han suprimido los horizontes divinos, la respuesta del artista a “la muerte de dios” que, al margen de la formulación nietzscheana se encuentra ya presente en poemas como “Christ aux Oliviers” (1844), de Gérard de Nerval, donde el tema bíblico, las dudas y el dolor de Cristo devienen la alegoría de la actitud del poeta –creador– frente al vacío celeste; tema presente también en el Verlaine de los *Poèmes Saturniens* (1866), quien se cuenta entre “[...] Les Suprêmes Poètes / Qui vénérons les Dieux et qui n’y croyons pas” (1996: 70). Sin embargo el tema será desarrollado especialmente en Mallarmé, para quien el tedio y la melancolía con la que se enfrenta al mundo se deben precisamente a inexistencia de un fundamento que justifique estos sentimientos. Serán las vanguardias, en las que Rimbaud –a quien la rebeldía le alejaba de estas posturas, situándolo más cerca de la creencia en un ideal posible–, influyó de manera definitiva, las que practiquen la búsqueda de un nuevo lenguaje para un nuevo mundo. Sin embargo, la imposibilidad que manifiestan las vanguardias de materializar el sueño moderno de cambiar la realidad a través del arte, que transcurre paralelo al auge de las formas culturales del capitalismo tardío, tras la Segunda Guerra Mundial, lo que se ha dado en llamar “la crisis de la vanguardia”, deja al poeta de finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado de nuevo ante el mismo problema, ahora carente de soluciones. Ya plenamente consciente de que su poesía está absolutamente desligada del entramado social, la relación entre el mundo y su propia obra sólo se hace posible en tanto en cuanto el poeta adquiera un punto de vista frente a ésta. En A.M.S éste será en un primer momento la ironía y el distanciamiento, como veremos más adelante.

Pero como no podía ser de otro modo, esos procesos a los que conducen las estructuras de poder en ambos períodos sufren movimientos de enfrentamiento: el desencanto que manifestará Rimbaud ante la inutilidad de experiencias políticas como las de la Comuna se puede equiparar al que sufre la generación *sesentayochista*. El segundo libro de Sarrión, *Pautas para conjurados* –los conjurados que crean un mundo paralelo, el de la poesía excluida–, cuyo verso inicial del poema “De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo”, “afrontar el desastre con los sueños” (2003: 165), abrirá una grieta en su poesía que aún tardará años en cerrarse. Tanto la poesía de los malditos como la de esta generación están marcadas por el desencanto y la decadencia. Ambos momentos de crisis por tanto en los que la tensión entre contrarios señala inequívocamente la pertenencia a la modernidad –no hablaremos de posmodernidad en el caso de Sarrión–; con la particularidad de que, como afirma su primer antólogo Juan Carlos Gea, “en el caso de la poesía esa fatal pertenencia a la modernidad presupone, pues, el estar en posesión de una aguda conciencia de la propia posición como poeta” (1994: 14). Y es que esta conciencia se despierta con una generación de poetas cuyo nuevo papel en el sistema urbano incipiente está aún por definir. La aparición del albatros en Baudelaire, la videncia en Rimbaud, son las formas para la asunción de un punto de vista del poeta frente a su propia obra y frente al mundo. Como anticipábamos antes, y con la conciencia de la herencia cultural moderna, el punto de vista que adoptará, sobre todo al comienzo, A.M.S. será el de la ironía, el sarcasmo seco y la distancia con la palabra escrita.

² Según el semiólogo francés, “cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas, es el callejón sin salida de su propia Historia”. (Barthes 1993: 65)

Esta tensión permanente a la que está sujeta la modernidad se materializa en este caso en una asimilación por un lado de la costumbre, lo pintoresco: así tenemos por un lado la capacidad de Rimbaud de captar lo cotidiano, lo sencillo –recordemos el poema “Les chercheuses de poux”–, mientras al otro extremo de esos cien años que transcurren encontramos los recuerdos de la posguerra de provincias, el cine, los personajes singulares que parecen sacados de una película de Fellini en el poeta albaceteño. La poesía social es el mundo que se encuentra el joven Sarrión, y del que él y su generación aprenden las limitaciones. Toda su obra publicada se sitúa inequívocamente más allá de éstas, como sucede con el simbolismo francés, cuyos poetas atacan directamente a la poesía realista, en poemas como los del satírico Rimbaud con la poesía de François Coppée en su *Album zutique*. Por otro lado, ese componente costumbrista y cotidiano encuentra su tensor en la búsqueda de lo exótico en mirada hacia oriente, desde Baudelaire hasta el art déco hacia el final de la decimonovena centuria, sea materializado en los ornamentos, sea en un escapismo fantástico-literario; a su vez en la generación de los novísimos se produce también esa mirada, desde la Alejandría de Lawrence Durrell, el París de Mao, la poesía del haiku, la vuelta a Cavafis –ingredientes muchos de ellos implícitos en nuestro poeta– hasta llegar a *Poeta en Diwan*, de A.M.S. La modernidad tardía de éste vive, como aquella de los simbolistas, de la contradicción entre la reacción a un movimiento realista³, la actitud del escapismo burgués, y el reflejo en el ámbito artístico de los objetos cotidianos y banales.

2. Sarrión surrealista, surrealismo simbolista: *Teatro de operaciones y Pautas para conjurados*

El poeta, que por haber dejado de formar parte del medio al que pertenece, se rebela y asume la posición de maldito, será uno de los puntos más importantes que recuperarán los surrealistas en los años 20. En *Una temporada en el Infierno*, Rimbaud se presenta como poeta capaz de conocer el alcance de la realidad y enfrentarse a ella. Su comportamiento dista de aquél que regía las buenas costumbres de la época y adopta una vida que choca con el resto. En esa recuperación que hará Sarrión de las vanguardias éste es uno de los componentes básicos. Es “el deslumbramiento por la palabra como huida, como defensa, como celebración y como acto de rebeldía” (Díaz de Castro 1995: 149). Efectivamente huida de un mundo inabarcable, inaprehensible; defensa ante el mismo y rebeldía contra un entorno que ha dejado sin espacio vital al escritor. Tal y como afirma Octavio Paz (1996: 243) la poesía no pertenece al ámbito de los intercambios mercantiles, por lo que ya no posee una entidad propia dentro de nuestro mundo.

Si, como han dicho numerosos críticos, el distanciamiento irónico es el rasgo de la poesía de Rimbaud que le conecta con la realidad, podemos considerar que esta actitud abre uno de los caminos posibles hacia la vanguardia como subversión de la tradición. Por un lado Dadá vio la destrucción de los valores y principios como método para llegar al absoluto, el absurdo elevándose sobre el vacío del artista que ya mira a los ojos de un dios muerto; por otro el surrealismo sitúa ese absoluto en la escritura mecánica, y a continuación veremos porqué.

³ Recordemos que 5 años después de la publicación de la antología “Un cuarto de siglo de poesía española (1939 – 1964)”, consagración de la poesía realista como única vía, sale a la luz la antología de Castellet. Respecto al tema de la poesía que recibe su generación, A.M.S adopta una postura parecida, cuyo lenguaje le parece “un arenque fosilizado”

En sus últimos años como escritor Rimbaud abogará por una poesía liberada de toda lógica, de la razón cartesiana. “No soy prisionero de mi razón. He dicho: Dios” (2007: 178), será una de las afirmaciones determinantes en el poema en prosa “Mala sangre”. Según la definición del surrealismo que planteara André Breton en su manifiesto como el automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento, podemos afirmar que sus tres referentes claros son Mallarmé y Rimbaud por un lado, y Freud por el otro.

Si no se puede eliminar la componente azarosa a la hora de escribir, accedamos al absoluto a través del azar, que inequívocamente lo incluye todo. Ésta será la conclusión a la que llegará Mallarmé en su búsqueda de la totalidad a través del poema como universo cerrado, con “Una partida de dados”. El texto mimetiza en su estructura la tirada de los dados sobre el tablero, y termina con la afirmación de que éste nunca podrá abolir el azar⁴. Ese camino anti-racional del jefe de los simbolistas pasa también por el uso cada vez menos frecuente de la puntuación, para librar la palabra y suscitar la multiplicidad en la interpretación del poema; y qué duda cabe que éste es ya un elemento plenamente vanguardista. Esta idea será llevada por los surrealistas al extremo de convertirlo no ya en objeto ideológico de la obra, sino en el mecanismo mismo de su producción.

Podemos decir, en resumen, que en Rimbaud se trata de alcanzar lo desconocido a través del desarreglo de los sentidos. El grupo apadrinado por Breton tomará este punto al pie de la letra y más aún, lo llevará hasta el extremo de la supresión sensorial como medio para aprehender la “irrealidad” del subconsciente.

Todos estos procedimientos que el surrealismo recoge de los simbolistas serán recuperados por Sarrión en sus primeras obras, en las cuales se acentuará además la pluralidad de significados gracias a la yuxtaposición de planos y voces, con un intento de ruptura en la secuencialidad del poema. Es la búsqueda mediante la asunción de técnicas capaces de cortocircuitar la razón cartesiana ya llevada a cabo por el simbolismo. En los años en los que veían la luz sus primeras obras, sobre todo en *Teatro de operaciones* y *Pautas para conjurados*, A.M.S hará honor a una de sus más conocidas frases de auto-reconocimiento poético: “Yo asumo la herencia surrealista en lo que tiene de rebeldía total, de exaltación del azar, de libertad sin frenos, del *amour fou*, del sentido del humor y lo insólito” (Díaz de Castro 1995: 151).

Además, si Rimbaud había comprendido la importancia de una poesía objetiva, Breton asimiló estas formas para transformar a su vez el modo de hacer poesía. El azar es, por tanto, lo único real, en el sentido de que es absolutamente objetivo, el cual lleva a la consecución de imágenes delirantes, y posibilita, por ejemplo, que los recuerdos de infancia en el primer Sarrión y la imágenes de la gran pantalla se fundan para dar lugar a “el cine de los sábados” (2003:137), poema que presenta una particular estructura consecutiva temporal que lleva hasta el plato de la cena y el recuerdo de lo vivido:

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 scherazade
no sé si danza musulmana o tango

⁴ Stéphane Mallarmé, *Poesías: Seguidas de Una tirada de dados*. Madrid, Hiperión, 2003.

amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros.

Eso es precisamente lo que consigue A.M.S. en las obras mencionadas, la congelación de imágenes yuxtapuestas, que parecen sólo obedecer a las incoherentes leyes del recuerdo, de manera que conforman un cuadro frágil pero objetivo de la infancia del poeta. A la manera de Joyce en *El retrato del artista adolescente*, el lenguaje a veces carente de cohesión recuerda al de un niño. Es la plasmación de la memoria fragmentada y despojada del sentimiento que las hizo posibles.

Pero toda esa rebeldía que lleva, al poeta de ambos periodos, a enfrentarse con la realidad que es capaz de percibir más nítidamente que el resto tiene su origen “en la imposible concordancia entre realidad y deseo, en la toma de conciencia de que la vida que vivimos es una insuficiencia” (Del Prado 2005: 66). Y esa insuficiencia no nace de otra fuente que no sea una situación de carencia en algún sentido, como afirma Sarrión: “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” (Díaz de Castro 1995: 148-149). Baste leer el poema “Excelentes tiempos para la lírica” (2003: 255) para entender que esa situación de carencia en su caso es de índole poética:

¡Qué delicia escarbar en la pelambre
hasta dar con el cuero cabelludo
y allí cientos de liendres eruditas
ahítas de la sangre eminentísima
de tal o tal talento alejandrino!
Felices con sus propias deyecciones
plasman en un papel los grumos últimos.
Como un rayo lo imprimen en itálicas,
y tras uso de zafa y toalla sucia,
y una vez ajustados busto y medias,
instalan su real cuerpo en Boulevard Cavafis
y les ingresa en cuenta el señor March.

En el caso de Rimbaud la carencia, en el probable caso de que la hubiera, es más vital si se quiere: ausencia del padre, ausencias afectivas, pero seguro carencias más complejas de lo que podamos hoy aquí demostrar. Lo que sí está claro es que esa carencia en el caso del francés se combate con la reafirmación vital de “yo es otro”: el ansia de otredad de Rimbaud que se manifiesta desde “Le forgeron” hasta “L’orgie parisienne”.

Por otro lado, es indudable también la importancia de Baudelaire en todos estos incipientes procesos de vanguardia que venimos advirtiendo, sobre todo en lo que concierne al sentimiento que aporta el concepto de *spleen* en el poeta. De nuevo del lado surrealista, vemos composiciones como “Lune de Miel”, poema de André Breton (1948: 28) que versa sobre una típica pareja burguesa, con sus aspiraciones y sus metas que coinciden en el aburrimiento y el hastío. Es el sentimiento que constriñe al hombre hasta demostrarle la absorción cultural que le ha invadido.

Pero ese sentimiento se puede también combatir, no como en el caso de Rimbaud con una afirmación vital, sino con la asunción de la maldición por un lado, o con la

inspiración, la fantasía y el sueño por otro. Y éste, el sueño que estaba a punto de descifrar Freud se erigía como fuente de inspiración, y por eso decimos que es un antecedente del surrealismo.

Ese combate al que se enfrenta Sarrión no tiene porque plasmarse en gravedad. Acertada sin lugar a dudas era la propuesta de lectura que hacía el prologuista Juan Carlos Gea en la *Antología poética* del autor cuando ya estaba conformada lo más importante de su obra en verso.

Detrás de toda su obra late una deliberada y muy explícita veta de humor bronco y provocador que, –más allá de su apego por movimientos como el postismo o por las versiones más jocosas o hirientes del surrealismo– hunde sus raíces en el tiznado humor de los autores de nuestro barroco. (1994: 25)

Este humor participa también de la importancia que tiene la experimentación como factor típicamente vanguardista. Como dice el mismo autor en el poema “Otra poética improbable”, del poemario *De acedía* la literatura que le ha tocado vivir no es “ni arma cargada de futuro” (2003: 291), pero la poesía sí que puede convertirse mediante el desajuste ya sea formal o imaginario en una vía para alcanzar emociones en el lector que de alguna forma están aisladas en nuestros días, y esto, por poco que parezca, es ya una forma de subversión.

Encontramos también relaciones desde el punto de vista del tratamiento del mito. En otro poema de este *Teatro de operaciones*, como es el de “André Breton en trance” vemos una desmitificación –si bien ya hace años consumada– de la antigüedad a la manera de la “Vénus Anadyomène” de Rimbaud: “entre los senos bien cumplidos de las matronas griegas y romanas/los sobrereros de copa / de toda la adorable antigüedad” (2003: 148). Si en el francés es un gesto deliberadamente provocativo, aquí es el reflejo banalizado de la supresión de horizontes y referentes –dioses si se quiere– que se producía, tras el ensalzamiento de la antigüedad por parte de los románticos, con el periodo simbolista. Esta rebeldía blasfema que se puede encontrar a menudo en la poesía de Sarrión está ya presente, más radicalmente discordante si se quiere, en la poesía de Rimbaud, en el surrealismo, y antes de ellos en Lautréamont, autor redescubierto por éstos.

Sin embargo no podemos decir que toda la despreocupación o distancia respecto a la palabra escrita⁵ de la que venimos hablando lleve implícita una falta de seriedad poética; el clímax irónico de Sarrión se da precisamente cuando, tras sus primeras obras, se comienza a vislumbrar la seriedad del proyecto literario del poeta y la coherencia interna que lo recorre –*Tromba mortal para balleneros*–. Es lo que una vez más Gea apuntaba en su prólogo:

El componente sacerdotal del poeta remite también a ese algo de eremita “confiado al desierto de la progresiva vigilia y de la decantación intelectual”, que desde la formulación de autores como Mallarmé o Valéry viene avalando, si no una obra necesariamente apreciable, sí una cierta disposición al decoro del poeta. (1994: 22)

En la línea de la búsqueda del surrealismo en su poesía, la segunda parte de *Pautas para conjurados* está formada por seis composiciones sobre obras de pintores de este

⁵ Vemos sino el poema que abre el libro, “Fuegos de artificio”: “de este modo es posible conjurar/ con resultado válido/ nombrar como si no viniere al caso” (2003: 161)

movimiento precisamente. En consonancia con la opción poética seguida hasta ahora por el poeta, éstas no pretenden ser una descripción del cuadro; una vez más se trata de una superposición de imágenes que tienen como base a éste y que le sirven para desarrollar un *collage* de formas y nombres de la vanguardia o reflexionar sobre el contexto de sus autores. El poema “La Grande Guerre [Magritte]” (2003: 171) es el que ejemplifica las características que se repiten en todos ellos y del que apuntamos algunos versos:

Caras azules tras la fricción de alcohol
 Salvas guerreras Sólo Romain Rolland
 Muerto Jaurès
 Y aún así vacilante
 Quedaban los neutrales:
 Berna
 Zurich
 Dada
 Un astuto atraviesa Alemania en un vagón sellado
 Y desciende en directo a la tribuna Gritos
 Que abarquillan el Gotha por la suerte del Tsar

3. *El centro inaccesible y la imposibilidad del absoluto*

Al margen de toda esta recepción de ciertos rasgos simbolistas a través de los surrealistas, encontramos una línea clara y directamente heredera del primero y que transcurre, delgada en las primeras obras, pero que se acentuará a partir de *El centro inaccesible*, hasta convertirse en omnipresente en *De acedia*. No resultaría fácil sin esta afirmación advertir la coherencia de la obra de A.M.S después de leer el poema que cierra *Teatro de Operaciones* (2003: 157), sin título, en medio de toda la desconexión programada de sus primeros versos publicados:

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 tarde de estas
 Cuatro paredes tan inhabitables
 De la vieja maldita fruta amarga
 Que se nos ha podrido muy adentro
 Hasta contaminar el corazón

Este poema supone la reflexión, con el tono y la posición que adquirirá a partir de las obras mencionadas, sobre su primera poesía, pintada en un presente que obliga a la presteza, a la incisión, además de anticipar ya desde el comienzo hacia dónde pueden apuntar los caminos futuros, con la esperanza puesta en una humanización de su poesía. Este es el caso también del poema “Final de verano” (2003: 139-140), presente también en *Teatro de operaciones*, donde la tormenta que genera el cuadro cotidiano anticipa el

verano como símbolo del final de la infancia y sus ya sabidas consecuencias. Las primeras imágenes otoñales –augurando tal vez el frío invierno de la vejez, que atraviesa en “De acedía”– se confunden aquí con los desvaríos de la primera pubertad.

Antes de la tormenta
 Lo último que la luz acertó a destruir
 Fue la cigarra hubo
 Desbordamientos y el gentío
 Parado ante las mieses arrasadas
 Se hundía en el estupor: el orden roto
 [...]
 Por las calles inundadas de barro y de chiquillos
 Asomaban los primeros sombreros las pellizas
 el tronar de la pana
 y el muchacho
 miraba qué manera tenía la primera tormenta que cerraba el verano
 a través de cristales enfangados
 [...]
 hermosos libros
 de geografía
 ya es sabido muchos junios muchos setiembrés qué putada
 pero ya no había forma de parar
 el disco otra vez otra
 vez la condenada torre de los malentendidos
 y los discretos tímbrés
 de las casas de citas
 hace ya tantos años clausuradas
 entre arabescos telarañas algún
 mohín de la última pupila
 la torva obsesión de los sobacos
 y a veces sucedía
 pero de tarde en tarde ahorra poco
 y de ese modo no que me haces daño

A nuestro entender, si *El centro inaccesible* –poemario de 1981, que veremos más adelante– supone un desengaño y por tanto el fracaso definitivo de ese “hablar a tiros”, será con el reflexivo poema “Dirección obligatoria” de *Horizonte desde la rada* (1983) donde adquiera más importancia el modo confesional del autor, añadiendo nuevos juegos al camino –no todo va a ser gravedad–, pero conservando en mayor o menor medida la ironía ahora reseca por la edad. Más tarde volveremos sobre todo esto.

Tras los dos primeros libros publicados, *Ocho elegías con pie en versos antiguos*, de 1972, es la primera de una serie de poemarios que podemos denominar de tránsito en su obra, paso obligado hacia ese “centro inaccesible” de su poesía. Desde este momento se encuentran numerosos rasgos que parecen anticipar una y otra vez la recopilación de toda su poesía anterior y sus últimos poemas hasta el momento, que conforma el volumen así titulado publicado en 1981. Los “versos antiguos” de *Ocho elegías...*, citas que presiden cada poema, funcionan para el poeta a la manera de “Les phares” del autor de *Les fleurs du mal*, representación pictórica, a través de siete grandes artistas, del juego de sinestésias planteado en el poema “Correspondances”, los cuales arrojan además luz sobre su poesía mediante el retorno a un pasado revelador, en el cual la función y praxis de la poesía tenían definido su sitio en el mundo.

Puesto que “A estas alturas, vida mía / sólo se trata ya de correcciones” (2003: 185) como reza el primer poema de este volumen, la incapacidad manifiesta de la palabra obliga a un cambio de estrategia para evitar de alguna forma el espacio en blanco. La cita que preside a éste, del *Libro de Alexandre*⁶, nos introduce además, tras el final del verano de la juventud, la idea de la llegada del otoño en su poesía: “Setiembre trae varas, sacude las nogueras, apretava las cubas, podava las vimbreras, vendimiaba las viñas con fuertes podaderas: no dexava los pássaros llegar a las figueras” (2003: 185). Esta nueva senda devolverá la emoción perdida a su producción poética. Pero esta nueva sensibilidad del poeta no llega a alcanzar ni patetismo ni desgarró, y mantendrá ese poso irónico presente desde el comienzo. Ironía ahora también mordaz con la “poesía de los conjurados” *sesentayochistas* que practicó y continuando con la brecha abierta que ya veíamos en el poema “De la inutilidad de conspirar en librerías de viejo” hacia el final de la composición: “Allí quedó el retrato arqueado por las llamas. Éstas son unas ramas de abeto ya dispuestas para The late show”⁷. En esa dicotomía se sitúa también *Una tromba mortal para balleneros*, publicación que recoge su producción entre 1970 y 1973, y que concentra la distancia irónica llevada a su máxima expresión con poemas cargados de sobriedad formal y reflexión poética en su contenido, de raigambre simbolista. Este es el caso de los poemas “Luz de Lámpara” y, el que vamos a ver a continuación, “Ronda de Luz” (2003: 210). En este último se sugiere el recuerdo mediante la presencia lumínica, apuntando inequívocamente a esa regeneración que se produce con su aparición tras los momentos de oscuridad, como origen mismo del universo –separación entre luz y oscuridad– y como configurador del ciclo vital (Chevalier 1986: 663); oposición simbólica entre la luz y la oscuridad que se certifica con “el rocío nocturno” el cual llama de forma impepinable a la muerte:

¡Ese temblor de Junio!
 La luz fresca y dorada contra el muro
 Y el bulto (¿quién?) paralizado
 Pensando que tal vez todo fue un sueño,
 Una loca batalla prescindible
 Y que la misma luz, ahora disminuida,
 Disolverá de un trazo abismos de memoria
 Para esperar ungido el rocío nocturno
 Que ya tarda
 Ya tarda

El símbolo lumínico es determinante en el periodo simbolista francés, como el ciclo solar y el ciclo nocturno o lunar que rige *Las flores del mal*. Tanto la luz como la lámpara y los espejos son básicos en el imaginario que crea, unas veces para hacer referencia a la vida interior del poeta (“La claridad desierta de mi lámpara” –Mallarmé–); la luz evocadora o inspiradora del “*Claire de lune*”, de Verlaine, o el tránsito entre la luz y su ausencia como paso de un estado poético a otro –también presente en Sarrión–, como el comienzo de una epifanía, etc.

⁶ Obra que data del siglo XIII, encuadrada dentro del Mester de Clerecía, que narra de una manera fabulosa la vida de Alejandro Magno y que continúa siendo hasta la fecha anónima, a pesar de las múltiples teorías que han ido apareciendo.

⁷ “Sin duda es muy obvia para los conjurados la aclaración de que The late late show es el más madrugador programa de variedades que la televisión U.S.A. emite antes de la odiosa gimnasia matinal” (Nota de A.M.S)

Como decíamos, este progresivo abandono de las formas de vanguardia está ligado inexorablemente a la conciencia del fracaso de aquel mayo francés, y se tornará de algún modo en una vuelta a las formas clásicas a través de la estructuración lógica del poema y la recuperación de los signos de puntuación. El eclecticismo, cuando lo haya, no se producirá ya por la inconexión de las imágenes generadas, si no por el símbolo y significado que éstas encierran⁸.

La importancia de la música en *Una tromba mortal...* reside en la importancia del material no referencial también presente en esta obra. Desde el simbolismo, la autonomía del poema también busca librarse de ese componente: si por un lado la conexión entre imágenes se convierte en vehículo para generar las *correspondencias*, a través de la música se pretende desmaterializar la poesía en pos de su sonoridad —este es el caso de Verlaine—, y se convierte a su vez en el vehículo simbólico de la composición. Esta importancia de la música en el discurso poético se puede realizar mediante la simulación de una estructura musical en el poema, o mediante el juego sonoro, que puede pretender emular, por ejemplo, el estado anímico del poeta —“Canción de Otoño”—. En esta ocasión, tal y como apunta Jenaro Talens (1981) en su prólogo al *Centro inaccesible*, la musicalidad en *Una tromba mortal...* no viene determinada solamente por las referencias nominales⁹, sino por la manera de trabajar la materia lingüística, organizando los sonidos hasta conseguir un discurso sensible y coherente desde esta perspectiva. Su siguiente publicación, *El centro inaccesible*, publicado con el volumen recopilatorio de toda su poesía anterior del mismo nombre, supone la consagración de esa perspectiva sensible en la obra de A.M.S. Aparecen por primera vez de forma generalizada los poemas de temática amorosa¹⁰. Vemos el poema “Arribada” (2003: 225), puerto del viaje a la madurez del poeta.

¿Quién habla de una fácil travesía?
 Las noches se poblaban de sirenas,
 de cuartos donde ardía la revuelta,
 de exilios que a tu cuerpo devastaron.
 Mi amor fuerte, mi amor loco y profético
 con vestidos que el puro azar cosía
 y que eran desflecados por la bruma
 entre las carcajadas repulsivas
 de una Europa siniestra y satisfecha.
 Son muchos los agravios, risueña. Pero algo
 desatado y veloz, a mí te trajo a flote,
 indemne, victoriosa, con el floral tesoro
 de tu ternura oceánica, de tus ojos de miel.
 Y en la tranquila tarde de este día de mayo
 cruzas serenamente por tu sueño y yo velo,

⁸ Esta separación entre dos modos poéticos aparentemente contrapuesto (llamémosles modo vanguardista y modo classicista), sólo es posible realizarla en tanto en cuanto sean tomados como una herramienta de análisis. La realidad de la poesía de Sarrión vive en esa dicotomía fluctuante en la que, según el periodo que tomemos, será uno el predominante, sin necesidad de anular completamente al otro.

⁹ El poema central, “Ummagumma” es el título de un L.P. de Pink Floyd aparecido en 1969 y editado por Harvest. Según dijeron en alguna entrevista la palabra proviene del entorno universitario de Cambridge en la época y significa “tener sexo”.

¹⁰ “El amor, descendido de la abstracción a la historia concreta, se manifiesta en esta sección como un elemento salvador, en primer término, pero también como un escudo que protege al escritor de las injurias de la realidad. Es ése el sentido del poema de apertura, “arribada”, que remite a la llegada del amor para aplacar el desastre”. (Prieto De Paula 2003: 83)

mientras pasan los lentos veleros de la música,
tu tos de fumadora y tu jersey grandón

Como se puede comprobar ya desde el comienzo, el ritmo es ahora más regular y clasicista, en este caso con una serie de versos endecasílabos seguidos de alejandrinos. Si bien este rasgo lo diferencia claramente de la actitud de vanguardia de la que hablábamos al principio, no podemos decir que la modernidad prescriba necesariamente un olvido de lo no moderno; recordamos que tanto para Rimbaud como para Baudelaire, sea el uso del metro clásico como la poesía en prosa –ambos extremos– son interpretados como un rasgo moderno.

A parte del tema amoroso existe un grupo de poemas más crípticos, precedidos por la conocida cita de Rilke –“Las grandes palabras, pronunciadas en los tiempos cuando el suceder era aún visible, no son nuestras”–, y que conforman la segunda parte. Pero, ante todo, *El centro inaccesible* es la imposibilidad del absoluto mallarmeana, además de coincidir con éste en el culto a la palabra y sobre todo el desprecio a explicar. El simbolista resuelve este punto mediante el silencio, que junto a las pausas, la disposición tipográfica etc., pretende generar ese espacio total en el que todo lo anterior pretende significar algo. En la nota al volumen, Sarrión ya nos da alguna pista: “Lo que resta no es precisamente silencio, aunque su última ratio, y cada vez con más ahínco, hacia él apunte”. Ese silencio había sido eludido, después de las dos primeras obras, mediante antiguos faros, como apuntábamos antes a propósito de *Ocho elegías...* y con la música en el caso de *Una tromba mortal*; ahora, como decíamos, la pieza que mantiene erguida su poesía parece venir por el amor. Por lo tanto, la conciencia de esa inaccesibilidad no es un fracaso, es el comienzo para dar forma al interior del poeta mediante la palabra.

4. La arribada al simbolismo: *horizonte desde la rada, de acedia y cantil*

Horizonte desde la rada, de 1983, supone el paso definitivo en el proceso de acercamiento que venimos señalando; ahora el poeta se inmiscuye en el poema tanto como le está permitido, pasando de un raras veces perceptible “yo poético” de aquellos poemas conformados de fugitivas imágenes, casi cinematográficas de las primeras obras, a un individuo que se descubre verdad en este mundo. La posición del autor frente a su obra ya no es la de la distancia –no perderá ni muchos menos la ironía, aunque ahora será más cercana–, es la del yo frente al tiempo que se revela ante sus ojos como cierto, con lo que el símbolo se convierte en un elemento recurrente para decir lo inefable. Por ejemplo, la que podría ser la imagen instantánea y precisa del destino único de un acontecimiento, y planteado aún con la suficiente indiferencia se transforma en el poema que abre el volumen, “Dirección obligatoria” (2003: 245):

Ahora que voy creciendo,
y el cauterio
disminuyó su paroxismo y un dorado silencio
preñado de inminencias aventó el griterío.
Ahora, ya borrada la sangre que el tornado
dejó por los cegados corredores,
acuciante y en vilo
porque aún escoltado por el miedo,
abro los ojos a la cercanía
de tu sonrisa cómplice, y campanas
de nuevo rescatadas y vencejos

ebrios de tarde, arden
 con una sola flecha indicadora
 que reiteran los cruces innúmeros del mundo
 y a tu cuerpo conduce,
 ese pequeño y abrigado puerto
 donde arriba sediento, pero en paz.

El poema que sigue apunta en la misma línea: “Saulo y los pájaros”, una especie de adopción del mito de Lázaro mediante la cual se simboliza un proceso de resurrección, de despertar sensitivo ante el cual ha permanecido ciego hasta el momento. En este caso se trata, como apunta Prieto de Paula en su “Introducción” a la antología publicada en Cátedra, de la salida de un local nocturno ya de mañana, “antro de cólera y estruendo”, que simboliza el tránsito entre “el pasado bullanguero y una serenidad que se extiende al final, cuando los hechizos del amor –notas extáticas de los pajaros, territorio amoroso [...]” (Prieto de Paula 2003: 90). Así, aparece la luz, el despertar, el alba en la ciudad como imagen contrapuesta al pernoctar de los pájaros en el invierno; de la oscuridad de las salas repletas de humo y bailes, al “hondo diapasón de la tierra, el aliento / de la vida sin nombres, ni memorias, ni tiempos” (2003: 246). La poesía de A.M.S. definitivamente se desviste de los nombres de la intertextualidad, de los giros culturalistas: las memorias de tiempos pasados no son útiles en sí mismas, si no es como indicio unas veces, reflejo otras, de la conformación del interior del poeta. Vemos como ocurre en el caso del poema “Efecto óptico” (1981):

Una ligera lesión retiniana
 -hoy tratable con láser-
 te hace más cauto en las negociaciones
 con la estridencia de los días
 Ya que el ligero alabeamiento
 De granulados y pezones
 Proporcionan sorpresas, dedos falsos
 Y de tales torpezas se derivan
 Residuos que sólo tú llamas joyas:
 Las bruscas inmersiones en la infancia aterida
 O esos saltos de fiera acorralada
 Que clausuran los lazos, ya en hilachas,
 Con aquellos que un día fueron tuyos.

Es la vejez la que provoca los síntomas, no te equivocas si piensas que ésta ha llegado ya al descubrirlos. Pero la vejez, aunque sólo lo vea el autor –ese uso del “tú” demuestra que su ética no le permite una menor distancia–, también tiene sus beneficios, que nos relata a continuación: el recuerdo de la fría infancia, las salidas de tono propias de la edad, ambas dos provocan la ruptura de los ya maltrechos lazos con las personas cercanas. Se acrecienta por tanto con estos poemas el sentido trágico de la existencia de A.M.S, además de la idea de deterioro, según señala él mismo, y de la cual este poema es un buen ejemplo.

De acedia, de 1986, del cual ya hemos mencionado algunas cosas, señala una opción más pesimista, de ahí que este olvidado pecado se relacione directamente con el hastío en Verlaine, incluso con el sentimiento de *spleen* en algunas ocasiones. El cuadro de Böcklin *La isla de los muertos*, cuya primera versión data de 1880, será el punto de partida para un libro novedoso en cuanto a su estructura en la trayectoria del poeta,

Cantil, de 1995. El tema es un mito universal: Caronte, el barquero que transporta a los muertos a través de la laguna Estigia a cambio de un óbolo. En este caso, el mito viene transformado por la inclusión de la ironía, y alejará al barquero, divinidad del infierno, de su originaria imagen de personaje viejo y avaro. Y al fondo de la escena, la oscuridad de una isla en la que apenas distinguimos con claridad algún elemento: la cueva como expresión del mundo subterráneo. Sarrión desarrolla un poema unitario siguiendo los elementos del cuadro, de forma unas veces pseudo-descriptiva y otras especulativa, hasta que la pieza toma personalidad propia y se deja llevar por sus propias encrucijadas. Acentuando rasgos que ya habíamos visto en otras obras, un mito en la pluma de Sarrión no puede sino ser desmitificado. Así sucede en este caso con la relación entre barquero y difunto, cuando el poeta los imagina compartiendo “merienda y botella de vino” (2003: 317).

Las referencias intertextuales, tras desaparecer en las dos anteriores, vuelven a ser numerosas en esta obra: Rimbaud y la alquimia, Rimbaud y “Mala sangre” –a propósito de los bárbaros–, Mallarmé y el *azur*, Lady Macbeth– “lavarse las manos con un tic pavoroso / unas cincuenta y cuatro veces cada jornada” (2003: 312), y cómo no, la isla. El tema de la isla ha sido ampliamente explotado por el simbolismo. En el poema de Baudelaire, “Un voyage à Cythère”, donde al margen de las posibles interpretaciones en torno a la propia persona del poeta, la isla actúa como centro y búsqueda de la muerte: “Quelle est cette île triste et noire? –C’est Cythère” (2007: 446). Y que antes de éste, había sido el espacio del ideal político y social –como así sucede en el caso de Thomas Moro–. La figura del ahorcado que aparece en el poema del francés¹¹ es el propio poeta y la idea de deterioro que en el *Cantil* de Sarrión, a través de la putrefacción, aparece en primer término de la siguiente manera: “donde tanto se activa la usual metamorfosis/de la materia orgánica, muy poco de fiar / sobre todo en agosto, la nevera averiada” (2003: 317). Es la imagen del muerto, con la que juega en ocasiones en clave de humor. Pero además aparece hacia el final como un grito: “Intercambiables son basura y capital / sea la propiedad estatal o privada” (2003: 319). Es el deterioro de lo material, los restos de la producción mercantilista que ha invadido por completo la literatura y el arte desde los años ochenta.

Con *Cantil* se completa la asimilación de los diferentes aspectos que del simbolismo se filtran en su poesía. El poeta, desde su menesterosa posición que le han conferido los años frente al poema, ha ido dibujando y desdibujando rasgos tomados de unos y de otros, para finalmente alcanzar la técnica adecuada para dar forma escrita a su interior en sus composiciones, reflejo de moldear la experiencia –tanto biográfica como lectora y espectadora, ésta última muy importante en la generación de Sarrión– que viene arrasando. La llegada a ese “abrigado puerto” que es *Horizonte desde la rada* supone además la llegada a la madurez poética y la nueva voz confesional regirá su poesía en adelante.

¹¹ “De féroces oiseaux perchés sur leur pâture / Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr, / Chacun plantat, comme un outil, son bec impur / Dans tous les coins saignants de cette pourriture” (Baudelaire 2007 : 448).

5. Bibliografía

- BARTHES, Roland (1993): *El placer del texto. Seguido de lección inaugural*. 10ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- BAUDELAIRE, Charles (2007): *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alan Verjat y Luis Martínez de Merlo. 11ª edición. Madrid: Cátedra.
- (1986): *Pequeños poemas en prosa: Los paraísos artificiales*. Edición y traducción de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra.
- CASTELLET, José María (2001): *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- DEL PRADO, Javier (2005): “Introducción”, a Arthur Rimbaud, *Poesías completas*. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. y A. DEL OLMO ITURRALDE (1995): “Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: *Teatro de operaciones y Pautas para conjurados*”, en Fidel López Criado (ed.), *Voces de Vanguardia*. La Coruña: Universidad.
- GEA, Juan Carlos (1994): “Antonio Martínez Sarrión: guardador, sacerdote, blasfemo”, prólogo a A. Martínez Sarrión, *Antología poética*. Albacete: Diputación.
- LANDRIOT, Jean François (1866): *Le symbolisme*. Paris: Victor Palmé Libraire - Éditeur.
- MALLARMÉ, Stéphane (1978): *Antología*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid: Hiperión.
- (1994): *Antología poética*. Ed. Juan Carlos GEA. Albacete: Diputación, 1994.
- (1986): *De acedia*. Madrid: Hiperión, 1986.
- (2003): *Última fe (Antología poética 1965-1999)*. Ed. Ángel L. Prieto de Paula. Madrid: Cátedra, 2003.
- PAZ, Octavio (1986): *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2003): “Introducción” en Antonio Martínez Sarrión, *Última fe (Antología poética, 1965-1999)*. Madrid: Cátedra.
- RIMBAUD, Arthur (2007): *Prosa Completa*. Edición de José Antonio Millán Alba. 4ª edición. Madrid: Cátedra.
- (2005): *Poesías Completas*. Edición bilingüe de Javier del Prado. 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- TALENS, Jenaro (1981): “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, prólogo a A. Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*. Madrid: Hiperión.
- VALÉRY, Paul (2002): *Reflexiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VERLAINE, Paul (1996): *Poesía*. Madrid: Visor.