



Universitat de Lleida

La Estética en la ética. Poesía crítica española del medio siglo: Caballero, González, Gil de Biedma, Barral y Goytisolo

Anna Pont Bonsfills

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PONT BONSFILLS, ANA M.
Filologia I
09/06/94
94/95 6

LA ESTETICA EN LA ETICA .
POESIA CRITICA ESPAÑOLA DEL MEDIO SIGLO:
CABALLERO, GONZALEZ, GIL DE BIEDMA,
BARRAL Y GOYTISOLO

Tesis presentada para la obtención
del grado de Doctor por:
Anna Pont Bonsfills

Dirigida por el Dr.:
Pere Rovira Planas

BARRAL Y LA HISTORIA HABITADA

*Historia
estrictamente personal, exilio
del corazón entre la gente, pero
historia que no está deshabitada*
(Discurso, 19 figuras de mi historia civil)

1. EL POETA

"He sido un niño alegre, / un retoño feliz del bienestar", declara desprejuiciadamente el alter ego barraliano en 19 figuras de mi historia civil. La reconstrucción de la propia biografía moral prosigue en las memorias. Su primer tomo, Años de penitencia (título alusivo a cierta culpabilidad colectiva), empieza a fraguarse en 1966; el protagonista se asemeja al del poemario citado, pues se corresponde con el niño de la guerra y el joven que al filo de los 50 se prepara a pesar suyo para ocupar su puesto en la saga industrial. A los restantes libros de memorias (Los años sin excusa y Cuando las horas veloces, amén de unas incompletas Memorias de infancia) hay que añadir los diarios, cubriendo un total de 34 años de la vida de su autor y presentados en dos volúmenes: el Diario de Metropolitano -edición al cuidado de Luis García Montero-, escrito entre 1955 y 1965, y Los diarios (1957-1989), a cargo de Carme Riera. Estos documentos nos serán de inestimable ayuda en el momento de perfilar abreviadamente la imagen polidimensional de un humanista que quiso ser "por encima de todo poeta"¹, aunque fue también editor, memorialista, crítico, novelista, traductor y político, el mismo que en tanto personaje público detentó un papel activo y dirigente a lo largo de su existencia hasta que ésta se truncó en 1989, poco antes de que lo hiciera la de Gil de Biedma.

Nacido en 1928 de madre vasco-argentina y padre catalán, Carlos Barral Agesta ha reconocido haber gozado de una infancia muy mimada en sus primeros 7 años de vida, en el seno de una burguesía media acomodada. Su condición de "retoño feliz" queda bastante mermada al fallecer su padre en agosto de 1936, lo que aparte de un dudoso poso de inseguridad conllevará el culto al ausente a través de la afición por la heráldica y las armas

antiguas. En el Barral niño habituado a las prácticas mágicas sui generis, los castigos paternos infligidos fundamentalmente -por faltas cometidas contra criadas o niños de inferior rango social- habían contribuido sin embargo al nacimiento de su conciencia social, según constatamos en Los diarios². No es una excepción nuestro autor, en su promoción poética, en lo que respecta a la desaparición prematura del cabeza de familia. Otros hijos de viuda en la posguerra fueron González, Gamoneda, Costafreda, Mariscal, Rodríguez, Cabañero, C. Alvarez... (en estos dos últimos casos la ejecución del padre durante la contienda vino a añadir un trauma más, si no el definitivo, al hijo). Barral sabía a su progenitor republicano de derechas y a su familia monárquica y conservadora. Fiesta en la plaza, poema basado en un recuerdo real (desde su domicilio de la Rambla de Cataluña se divisaban las banderas tricolores y cuatribarradas), ilustra el contraste entre la angustia del clan familiar frente a la callejera exaltación de la Segunda República en 1931 y el personaje niño que escandaliza a "las personas serias" con su pueril alborozo. Despunta en la pieza el implícito homenaje barraliano al niño republicano que pudo haber sido, tan distinto del vástago privilegiado que le tocó ser en la vida real, el burguesito que junto con la mayoría de niños de su clase social tendrá que purgar el libertinaje de los años de guerra con los jesuitas, quien se permitirá la licencia de espiar a la criada porque la hay o el que sufre por ejemplo como una "mutilación dolorosa" la incautación republicana de los bienes de los suyos en Calafell:

ver en otras manos mi triciclo o mis pistolas de cow-boy. Porque todo eso ocurría sin naturalidad, un poco a propósito, como para demostrar que se habían cumplido las profecías de abolición de la propiedad privada³.

La guerra. Si para Gil de Biedma significó el descubrimiento y el "amor por los inviernos mesetarios", para Barral fue el aprendizaje en las calles de la Barcelona socavada ("y era agradable recorrer los túneles,/ hacer la guerra a oscuras,/ reinar en lo profundo", leemos en *Las alarmas*), cuando los bombardeos eran bienvenidos desde la egoísta perspectiva infantil porque hacían más cortas las mañanas colegiales, propiciando la ocasión de que los escolares camparan por sus respetos, inmersos en sus "sociedades subversivas". En este sentido, la vivencia barraliana corre paralela a la de otro compañero generacional, Juan García Hortelano, quien resume así su experiencia en el Madrid sitiado: "en mi infancia, regida por el horror y la desmesura, tuve un sentimiento de libertad"⁴. Libertad, más que felicidad (contra el "érem felix"⁵ de G. Ferrater en *In memoriam* o el "fueron, probablemente,/ los años

más felices de mi vida" del biedmaniano Intento formular mi experiencia de la guerra), es el sentimiento que cuadra mejor al Barral niño emplazado en aquel hortus libertatis donde los mayores, acobardados, perdían autoridad frente a los *niños-fieras*, "los más intactos", que supieron aprovecharse del relajamiento de la disciplina colegial y familiar. Claro que una cosa es la óptica perceptiva y no valorativa del niño - honestamente registrada, desde la experiencia personal, por un Barral o un Jaime Gil- y otra muy distinta la corrección que sobre ello impone la visión adulta. Por consiguiente, el cierre del citado poema biedmaniano y el de Las alarmas viene a decir, cual moraleja, que la libertad era triste porque se instauraba sobre el dolor colectivo.

En Los años sin excusa (título connotando ahora un sentimiento de responsabilidad personal) refiere el memorialista que la retaguardia republicana, aparte de ahorrar violencias o adoctrinamientos sectarios a los cachorros de su clase, les hizo "libres en materia de opinión". En su poesía será antes benevolente con el maestro laico de la guerra -"dictador" tan digno de lástima como las "familias demacradas"- que con los padres jesuitas de los primeros 40. Si el conflicto bélico le convirtió "en un personaje de la calle, un personaje que no era mandado por nadie ni controlado por nadie, es decir, algo muy salvaje"⁶, la posguerra significó encajar en cambio en la sociedad sórdida del franquismo, cuyas restricciones morales investigará en sus versos más diáfanos. Bajo el yugo de los educadores ignacianos, su yo reacio a la domesticación ambiental aprendió a discernir los espacios cerrados, el invierno, la muerte espiritual, de la libertad, el verano, la vida. "No sólo la virtud y el pudor se impusieron, y el pensamiento ortodoxo y el temor de Dios, sino que todo recuerdo de una vida distinta se borró en todas las consciencias"⁷.

A las disciplinas sociales -la educación castrense, con sobrecarga de ceremoniales patriótico-religiosos, o la propia clase ejemplificada en el ámbito familiar, donde se habla de dinero y las veladas son tristes (véase *Le asocio a mis preocupaciones*)- el joven Barral opondrá la otra cara, más amable, de su educación sentimental: el despertar de los sentidos (primero fueron las solitarias horas vacías del dulce far niente, luego la época de las visitas a los prostíbulos) y el paisaje marítimo de Calafell, sin olvidar su temprana pasión por la poesía, inclinación compartida con los amigos. Dicha cara se circunscribe a la esfera privada del personaje, aunque con proyecciones hacia lo colectivo: desde las domadas fieras del

"meábamos en grupo, de uniforme"⁸, hasta la solidaridad de machos -en expresión de Riera- implicada en las aventuras de amor venal, en el afán del señorito Barral de querer ser uno más entre los pescadores o, posteriormente y en otro orden de cosas, en las reuniones inter pares para discurrir de literatura y política. Conciencia dolorida, erotismo, mar y por supuesto arte se imbrican en el micromundo poético barraliano, tan peculiar en sus respuntes de mediterráneo hedonismo (esa familiaridad con el impudor, el amor despojado de misterio, junto con los placeres sensoriales a que da pie por ejemplo el trato con la mar, trasunto de la soledad cósmica), su avasalladora aptitud analítica y su "aspecto de última sinceridad", en palabras de García Montero.

Calafell, reducto del señorito de vacaciones, es capítulo aparte. Contra la ciudad encanallada de posguerra, enclave hostil donde campean la mediocridad y el rencor diluidos en el común tono gris de una cobardía moral generalizada, Barral erige su mitología personal a partir del paisaje de su infancia. "Venir de la mar y sobre todo venir de esa mar emotiva, casi religiosa, me otorgaba una distancia insalvable con respecto a las gentes"⁹. El mundo marinero "adánico" versus la autocrítica inapelablemente ejercida en su residencia burguesa del Ensanche barcelonés. Preferirá el mar a la fatiga estética que le causa el campo domado, así como se inclina antes por la obra artesana y única que por los objetos industriales en serie, según declara en Las memorias de infancia¹⁰. El mar de Calafell deviene una auténtica escuela de vida para el escritor. En ella tienen cabida las labores del arte náutico que rescatan rituales antiguos ("atención, minuciosidad y decisión"¹¹); las relaciones con los pescadores y la ilusión de creer pulverizada la distancia entre clases, hasta que emerge la evidencia de para quién es el mar un oficio y para quién un vicio; la conversión de los trabajos y los días en un mundo heroico realzado incluso por la presencia de argonautas "propiedad" del personaje que uno imagina ser a veces en este cobijo intemporal donde la vida urbana se desbloquea; el escenario para el amor, con su importe de libertad; el lujo de trocar la imaginaria marina en percepciones filtradas por el tamiz de lo literario; la elegía, en fin, cuando pesa sobre este marco emotivo (porque del padre heredó no sólo el cargo en la empresa sino también el apego al mar) la amenaza de extinción.

Reacciona Barral en Cuando las horas veloces contra la degradación operada, por mor de la "suburbanización mercantil y balnearia", en la genuina identidad de su idealizada costa

tarraconense. Repara en las contadas familias que viven aún de la mar, los últimos expertos de cada oficio, la mutación en la moral y costumbres tradicionales... En las postrimerías de los 60 contempla con inquietud la veloz

transformación de la dignidad -de las dignidades- que yo había mitificado en una uniforme mentalidad tenderil, egoísta y mezquina, que no podía admitirlo(...) Recogí firmas repetidas veces(...) para sensibilizar a aquellos ayuntamientos de especuladores y canibales respecto a las ventajas de una política más conservadora de protección del patrimonio popular. Pero todo eso era completamente ridículo. Nadie creía absolutamente en el pasado ni en las ventajas de la singularidad, ni en los peligros de la suburbanización absoluta¹².

Paralelamente, el tranco IV de Hombre en la mar provoca, en opinión de Riera, "una reflexión elegíaca en torno a la descripción de los pescadores transformados en serviles camareros en los chiringuitos de los turistas o dependientes, no menos envilecidos, en una tienda de souvenirs"¹³. En otra parte de su prosa tilda Barral de "egoísmo estético que no convencía a nadie"¹⁴ su denodada porfía por frenar el envilecimiento del lugar, lo que remite a una expresión igualmente acuñada por él, "sadismo estético" (Años de penitencia), esta vez referida a las excursiones con su amigo Folch por los bajos fondos prostibularios, aptos para el "coleccionismo visual de lo deforme". Dos valoraciones aplicadas a dos ámbitos -mar y erotismo-, con un denominador común: estética. Lo cual no se contradice, por ejemplo, con la tan traída resolución de cierta juventud exaltada de adherirse por sentimentalismo al PC en los años de bella euforia. El caso de Barral, en consecuencia, ilustra a las claras cómo la concienciación cívica suele presentarse acompañada de la buscada exigencia de belleza y cómo, a veces, ésta gana la partida a aquélla obedeciendo a motivaciones individualistas, puramente privadas¹⁵.

Retomando el hilo de la biografía barraliana, de la que aquí recordaremos sólo algunas "figuras" relacionadas con su toma de posición ideológica -campo abonado para el subsecuente compromiso poético-, resulta que el joven recién matriculado en 1945 en la Facultad de Derecho se confiesa monárquico si nos atenemos a la afirmación de su amigo Alberto Oliart, lo cual choca con la opinión del poeta vertida en su prosa, donde apunta que "el monarquismo, como el polo, es un sport de las buenas familias que no suele implicar ninguna idea"¹⁶. Oliart traza el perfil de un Carlos "constreñido" física, mental y moralmente, sometido todavía a la férrea disciplina familiar ("era católico porque tenía que ser católico"¹⁷), por más que ya despuntara en él el temible retórico y su proverbial inteligencia plástica, no exenta de agudo sentido crítico. La carrera le supondría un

período de particular vida social, es decir, los primeros contactos con el futuro grupo de Laye. Al final de su época universitaria conoce a Yvonne y en 1950 efectúa su primera salida a Europa. Al año siguiente pertenece, en cambio, la penosa estampa que rescata Barral de su memoria: Oliart y él de uniforme, devolviendo en plena huelga barcelonesa de tranvías (la primera manifestación obrera masiva de la posguerra, en protesta por el coste de la vida y la política vigente) el saludo a las fuerzas del orden. A este recuerdo le acompaña la correspondiente valoración: "éramos desde hacía mucho tiempo(...) algo muy distinto de lo que habíamos imaginado ser, pero de ahora en adelante esa sería nuestra condición constante y principal"¹⁸. Presagio pesimista y duro juicio para consigo, de quien a corto plazo habría de verse envuelto en insólitos bretes y heroicidades varias, pese a lo que aquí insinúa.

El viraje hacia la izquierda lo había dado Barral antes de su ingreso en 1950 en Seix Barral -antigua editorial de libros de texto e infantiles- o la temida asunción de la ley del grupo familiar en lo que suponía de continuidad provisional de "una actividad editorial degradada". En dicha empresa permanece hasta 1969 y en Barral Editores desde esta fecha hasta 1979. Así como Laye había sido una publicación del Movimiento que acabó ocupada por jóvenes izquierdistas que la convertirían en un órgano de opinión, puede decirse que algo semejante hizo el barcelonés con Seix Barral, la editorial que tomaría bajo su cargo la responsabilidad de lanzar la ola socialrealista. Desde entonces, su fama de editor se superpone a su resonancia como poeta, pasando a ser conocido asimismo fuera de nuestras fronteras como creador de premios (el Formentor, el Internacional de editores, el Biblioteca Breve, el Barral...), impulsor de antologías y colecciones y promotor, más tarde, del boom hispanoamericano. En Barral editores, motejada de "Gallimard a la española", mantendría idéntico espíritu progresista y de vanguardia en el "lanzamiento de una literatura más intelectual e internacionalmente aceptada"¹⁹. Un vistazo al catálogo de ambas editoriales da fe de lo que supuso el improbable esfuerzo de Barral y colaboradores por abrir vías de renovación artística e ideológica en el marco cultural asfixiante del franquismo. Francisco Brines resume el reconocimiento consensual a su labor editora: "ha sido uno de los más importantes protagonistas del acercamiento cultural de España a Europa"²⁰.

La otra cara de esta actividad que tenía mucho de trabajo de artesanía, de pacto con la literatura de los demás, fue v. g. la obligación de leer asimismo horribles manuscritos y el hecho

de que tan absorbente profesión terminara amenazando la estabilidad de su vida privada. Y la paradoja de la falta de correspondencia, salvo en algunos momentos, entre notoriedad editorial y éxito económico. Con todo, halló Barral en su faceta como editor el mejor cauce para dar salida a su innata vocación política y sus ansias de influir, especialmente en la época en que "hace suyo el análisis marxista de la historia y de la sociedad, y se aproxima comprometidamente a las ideas y a la praxis del Partido comunista"²¹ y en su poesía -añadimos- toma como modelo de referencia al Brecht teórico. Es entonces cuando presenta arriesgada batalla frontal contra el cerco censor impuesto por el régimen, de tal manera que en 1962, tras sus imprudentes declaraciones en Formentor²², la sede de Seix Barral padece una inspección claramente coercitiva, se suprimen los premios internacionales en el enclave balear, Barral es privado de su pasaporte y hasta se le "aconseja" el exilio del país por espacio de un lustro. En calidad de editor, numerosos fueron sus viajes a la capital con el objeto de conectar la rueda de los proyectos político-literarios en Madrid con la de Barcelona, donde se ubicaba el eje editorial que ensamblaría tales "conjuras" con ese mecanismo internacional que se fraguaba de ayuda y soporte a los jóvenes intelectuales españoles de la resistencia, contactos que ampliaría en sus salidas al extranjero a la búsqueda de editoriales que aceptaran publicar los títulos prohibidos por la censura franquista. Activo y dirigente fue su papel, como decíamos, en estos años.

La peregrinación a Collioure en febrero de 1959 significa para Barral el momento de reconocerse imbuido de cierto poder literario como editor y su decisión de transformarlo en política: "estaba en mi mano la posibilidad de hacer respetar la poesía que(...) predicábamos como propuesta de reemplazo de la poesía oficializada"²³. Resultantes de aquello fueron, como es sabido, la antología castelletiana y la colección de poesía Colliure (1961-1965). Una estrecha colaboración surgiría entre el editor catalán y los agentes culturales del PC²⁴, tan interesados en la captación de intelectuales en pro de una común empresa editorial disidente:

Barral ayudaba al PC a difundir información en casas particulares y en el hotel Suecia organizó su propia campaña literario-política. Su cuarto de hotel se convirtió en un salón de efusivos e ingenuos futuros novelistas cuyas intenciones eran más políticas que literarias²⁵.

Madrid, plaza fuerte de una mayoritaria prole republicana - a diferencia de los catalanes, hijos de la burguesía-, complementaría en materia de tertulias y enlaces los que ya

tenía forjados el barcelonés desde los primeros 50 en su ciudad natal. Si en Barcelona eran las reuniones en su casa de San Elías, politizadas desde 1956, junto con las visitas al Pastís o al Varadero -zonas proscritas donde la grey intelectual terminaba hermanada por vía marxista con los clientes habituales-, además de las restantes tertulias mencionadas en el capítulo dedicado a Gil de Biedma, en Madrid serán el citado hotel Suecia -centro de operaciones del cacareado reparto de temática para futuras novelas sociales-, el Café Pelayo, el domicilio de los Sastre (hervidero de chismes, amén de lugar de firmas de documentos y decisiones colectivas), etc. Al decir de Carme Riera, los grupos de Madrid y Barcelona tenían en común la repulsa del franquismo y el paso por la Universidad en idéntico y desangelado período de posguerra, contando ambos con sendas plataformas iniciales, Revista Española y Laye, respectivamente. Pero conviene añadir algo sobre el grado de culturalización predominante en cada foco. E. García Rico considera que la "escuela de Madrid" agrupaba mayormente a gente de extracción social humilde que no pasó por las aulas (con las debidas excepciones: Martín Gaité, López Pacheco, García Hortelano...) y que dio en cohorte de novelistas sociales, seguidores de una línea más militante. La "escuela de Barcelona", por contra, constaba de una mayoría de poetas formados en un culturalismo de lujo y ansiosos de trascender el hic et nunc por su formación más europeísta, de ahí la menor profusión también de carnets del PC²⁶. Toda generalización entraña sus riesgos, pero quizá este matiz explique la descalificación barraliana -no se olvide su renuencia a involucrarse en el PC, lo que convenía tanto al partido como al editor, principalmente para que éste pudiera gozar de la indispensable libertad de movimientos- de los mesetarios comunistas transeúntes que osaban proclamar su resistencialismo, "tontos fastidiosos", en las tertulias de los primeros 60 en el sótano de Jaime Gil. En lo tocante a la praxis poética de los mismos, menos elaborada, Barral tendrá asimismo sus objeciones como se verá en el próximo apartado.

Continuando con las efemérides de 1959, Barral acude en mayo a las Conversaciones poéticas de Formentor, centradas en lo que con el tiempo tildaría de "castigo intelectual" de la función social de la poesía. En octubre asiste con Jaime Gil y J. A. Goytisolo, en una estrategia de amigos para autopromocionarse, a "Los jueves literarios del Ateneo" que dirige Hierro, donde lee fragmentos de Metropolitano y adelanta algo de las 19 figuras... Lectura esta que alcanza el éxito que no le acompañó en otra realizada en Madrid en 1954, cuando, poeta recién casado, leyó a un público bien predispuesto a la moda

social sus "extravagantes" Poemas previos; al evocar el episodio en su prosa, Barral subrayaría, despectivo, que "el aula, ciertamente, estaba con los frailes y con el pueblo(...) flotaba en el ambiente el esperpento de una literatura nacional-popular"²⁷. En 1957 acarició un proyecto de artículo para Papeles de Son Armadans que iba a titularse "Programa de Poesía Realista o Realismo social en la poesía contemporánea", artículo que no vio la luz pero de cuya idea tenemos noticia por Los diarios. Reflexiona el autor sobre la trampa ingenua de asimilar "poesía social = poesía revolucionaria". Se plantea acto seguido: "¿puede existir una poesía social, consciente trasunto de la praxis colectiva, no revolucionaria? O bien, ¿puede la mentalidad burguesa concebir una literatura, y sobre todo una poesía, subordinada a la práctica social? Pero con estas preguntas busco un método, o mejor un punto de partida, que la respuesta ya la sé"²⁸. Dos años después está orientando su poesía hacia el realismo histórico propugnado por Castellet, más en el tema que en la forma; no obstante, se muestra reacio a encerrarse "en los límites de una poética sectaria"²⁹ pese a las semejanzas de escuela con otros vates catalanes.

En las notas correspondientes al año 1958 del diario de José Luis Cano, basado en las conversaciones con Aleixandre, se menciona por primera vez de modo significativo al catalán. Aleixandre -escribe Cano- tiene a Barral, pese a su hermetismo, por mejor poeta que Jaime Gil al tiempo que execra en ambos sus coqueteos con el comunismo, lo que interpreta como "una pose esnobista y una manera de tranquilizar sus conciencias, como hijos mimados de una burguesía acaudalada"³⁰. Un autocrítico Barral parece darle la razón al enjuiciar en Los años sin excusa el rosario de protestas, firmas, detenciones, interrogatorios, etc., padecidos en su época de intelectual opositorista, vías de exculpación todo ello que acudían "en apoyo de la propia estima", porque de hecho -parafraseando al memorialista- la protesta era intermitente, la denuncia casi respetuosa, la reacción puramente verbal, la resistencia en definitiva escéptica. 1959, según Shirley Mangini, representó la culminación de un entusiasmo y su declive a raíz de la mala conciencia experimentada por muchos de estos escritores, disconformes por principio con una sociedad enferma -la de los padres y jefes cobardes y sumisos, Barral dixit- a la que no obstante servían. Dicho sentimiento, a juicio de la autora, generó más tarde en esta "promoción etílica" brotes de escapismo, autocomplacencia, fatalismo, pérdida de fe en la palabra poética y suicidios no sólo literarios³¹. El barcelonés, proclive en el citado volumen de sus memorias al examen de

conciencia según el equívoco modus de los ejercicios ignacianos, alude a la "superficialidad del compromiso poético" manifiesta en la blandura de una actitud política de índole antes ética que decididamente marxista. Aun cuando en su ficha policíaca figurara la definición "enemigo irreconciliable del Régimen, filocomunista de tendencia anarquista..."³², era consciente de la insuficiencia de ser "resistentes de tertulia", intelectuales vigilados. En el mismo lugar declara que "la impostación profesional me devoraba", que su papel de editor comprometido empezaba a resultarle enojoso y más a partir de las secuelas del Congreso de Formentor en 1962 ("mi inconsciencia me había puesto en una situación difícilísima", reconoce).

Carlos Barral dictaba sus memorias -que habrían de darle fama como prosista- y escribía de su puño y letra sus diarios en maquetas de libros. En el prólogo a la edición póstuma de estos últimos (unos 9 cuadernos inéditos en los que trabajaba simultáneamente) señala Riera que "en los diarios la distancia que media entre lo acontecido y su registro es mínima; en las memorias, en cambio, la distancia adquiere características importantes, potenciando la fabulación"³³. De entre los variados temas tratados en los diarios (además de los relativos a su afición letraherida -"no puedo imaginar otra realización que la de haberme conseguido como escritor", dice en nota de 1964-, otros aspectos nos conmocionan por su lúcida impudicia: las referencias a crisis personales, el enjuiciamiento de su relación matrimonial y el más inmisericorde de los amigos, sus ansias por autoafirmarse, incluso la penosa frecuentación final de un Jaime Gil gravemente enfermo...) y memorias, me entretendré en poner de relieve cuantos hechos tengan relación con su ética inquietud como ciudadano. Son eventos del mismo percal que otros ya vistos.

Sale a relucir, por ejemplo, el interrogatorio policial en "la Casa oscura" -sede de la editorial- al día siguiente de una conferencia suya en la tertulia del Crystal-City en 1958. Este año comenta en su diario la ejecución de un líder político húngaro opuesto a la invasión soviética operada en su país (se trata de Imre Nagy, no de Jure Nagy en errónea transcripción). En 1960 es objeto de persecución política por parte de Sánchez Bella con motivo de unas conferencias destinadas a promocionar el Romancero della Resistenza de Puccini. Evoca las capciosas artimañas de los literatos izquierdosos que obtuvieron el Premio Internacional de editores para Jorge Semprún por Le long voyage en 1963³⁴, compitiendo nada menos que contra La ciudad y los perros. La Capuchinada, por descontado, suceso de 1966 que

califica de "muy divertido y escasamente heroico", de "teatrillo dels pastorets" rizando el rizo de la causticidad; a su vuelta de los calabozos de la Dirección General de Seguridad le aguardaba el rapapolvo de los miembros más reaccionarios del consejo de administración de Seix Barral, quienes le recordaron las virtudes de la neutralidad "como condición de la buena marcha de los negocios"³⁵. También el homenaje al Dr. Rubió en la Universidad barcelonesa, 1968, que esta vez acabó con su detención por obra y gracia de una pareja de policías que le esperaban en su casa a altas horas de la madrugada "absolutamente consumidos, sentaditos en el borde de un sofá". Su comparecencia ante un Tribunal por publicar Las tribulaciones del alumno Törless de Robert Musil. No sería éste su único percance con la censura puesto que, sin ir más lejos, Años de penitencia, impreso en 1975, infringía al parecer la prohibición de no tocar la realidad política del país:

En principio fue totalmente "desaconsejado" y después se autorizó con un 20% de supresiones. Tras las negociaciones sostenidas con De la Cierva, éstas quedaron reducidas a unas pocas, casi todas relativas a la experiencia del servicio militar³⁶.

Cuando las horas veloces, cuya redacción inicia en 1983, da cuenta de su postura frente a Cuba. En un viaje a la isla en 1965 (tres años después de haber participado en un libro-homenaje a la revolución cubana) se apercibe de la merma del entusiasmo entre la población, el dirigismo cultural, las contradicciones del sistema, hasta llegar al definitivo desencanto con el estallido del "tenebroso asunto Padilla". Consigna en el libro muertes de amigos (Costafreda, Ferrater) y de personajes históricos (Carrero, Franco) y los distintos impactos que le causan. La represión chilena, como en su día los últimos crímenes franquistas, despierta aún su indignación política en la época de la gauche divine cuando la literatura deviene una cuestión de mercado -en las tertulias se habla preferentemente de éxito y dinero- y pelagra la autoexigencia de honestidad.

Al Barral editor le sucederá el político, senador en las filas de la coalición PSC-PSOE por Tarragona desde 1982 a 1988 y parlamentario europeo, aunque no por ello decrece su febril actividad como escritor. Según su amigo Oliart son años de plenitud para quien "pagó cara la firmeza de sus fidelidades a la causa de la libertad. Ellos (sic) están en el origen de la pérdida de su cargo en la antigua editorial familiar, y también en el de sus permanentes problemas económicos"³⁷. Perdido su escaño en el Senado dos meses antes de su muerte, le cuesta

"arrancarse la piel del personaje público", confiesa en Los diarios. De otra parte, su novela Penúltimos castigos, publicada en 1983, le supone ser procesado por supuestas injurias y el embargo de sus bienes en 1989. En ella hizo morir al personaje "Carlos Barral" que había dejado de interesarle, contra cuyas "concesiones a la ideología táctica"³⁸ en materia de operación realismo (tema sobre el que volveremos después) se había ensañado con ferocidad excesiva.

El catalán, de personalidad "próxima al modelo del hombre del renacimiento"³⁹, nos ha descubierto detalladamente, mejor que nadie, los recovecos de su conciencia. A su modo de ver, el peligro de asumir una personalidad pública radica "en la tentación del histrionismo y en la absorbente y 'contagiosa' manía del cálculo de los efectos de actos y manifestaciones (que puede invadir la literatura y la intimidad)(...) El problema está en saber qué virtudes morales y en qué grado eliminan el veneno, los venenos de tal 'impostación' y cómo establecer un control a ese egotismo 'characteractant'"⁴⁰. Hombre público y privado supo defenderse, ante todo, de sí mismo.

2. LA POETICA

Hora es de rastrear en Carlos Barral los hitos de su actividad literaria, desplegada paralelamente a los incidentes de tipo protestatario en que participó en los años 50 y 60. Desde la perspectiva que me incumbe, reseñaré su inserción en antologías y revistas sintomáticas (deteniéndome en alguna composición suya poco conocida), sus simpatías y aversiones literarias, algo más sobre su faceta de editor patrocinador del socialrealismo, sus manifestaciones sobre el compromiso literario en artículos y otros lugares, la importancia del rigor lingüístico, etc. Un breve repaso a los libros que conforman su producción poética nos servirá para enfrentarnos más tarde, puestos en antecedentes, a sus 19 figuras de mi historia civil.

Según Tomás Sánchez, Barral está representado por vez primera en la muestra antológica de Cuadernos de Agora, 1959. Cabe la posibilidad, sin embargo, de que figurara antologado antes en otra publicación si reparamos en un apunte del diario de Cano datado en marzo de 1958, donde se constata la indignación de Aleixandre contra la citada revista filocomunista Europe, subrayando el hecho de que la poesía de Gil de Biedma sale favorecida con el doble número de páginas que la suya⁴¹. La inclusión de Jaime Gil hace pensar en la probable presencia de su gran amigo Carlos. No he podido verificar mi hipótesis por la inaccesibilidad de la revista; con todo, son mínimas las probabilidades puesto que, como consigna Riera, Barral termina en marzo su primera composición de 19 figuras..., Los PP y el verano, lo que parece un intervalo demasiado estrecho en caso de que el n.º se hubiese publicado ese mismo mes. Quede apuntada, no obstante, la reveladora queja del insigne poeta andaluz quien, al año siguiente, volverá a lamentarse en las páginas de Cano del perjuicio que la amistad de Biedma causa en Barral, "a quien estimo mucho".

No podía faltar el barcelonés en la afamada compilación de Castellet. Sus poemas allí recogidos son: Puente de Metropolitano en la sección correspondiente a 1957, pieza de contenido erótico en las antípodas de lo social; Baño de doméstica en 1959, publicada poco antes en Papeles de Son Armadans; Le asocio a mis preocupaciones y Discurso en 1961 (sin duda, el año más combativo de Barral en lo concerniente, también, a declaraciones teóricas); cerrando clamorosamente su aportación a esta "antología de tema ideológico", según él, que rinde culto al realismo histórico y

a la razón narrativa, por más que el estilo barraliano desentone un tanto en la tónica de "sencillez expresiva" de cuño machadiano que Castellet citaba en su prólogo como uno de los presupuestos comunes a los jóvenes poetas.

Un Barral aún realista inédito aparece en el Romancero de la resistencia española de Darío Puccini; su poema Sangre en la ventana se incluye en el apartado titulado "La resistencia"⁴². Poco después colabora en 8 poetas españoles de Rubén Vela, antología editada como es sabido en 1965. Estos son sus textos seleccionados: Baño de doméstica, Le asocio a mis preocupaciones, Luna de agosto y Hombre en la mar. La poética que adjunta Barral está, al igual que otros escritos y manifestaciones fechadas alrededor de 1961, en una línea agresivamente comprometida. Reconoce el influjo de la actitud moral machadiana en su generación, resalta el cuidado del oficio inherente al poeta y ve factible que el poema llegue al círculo de lectores de su misma clase social "y quien sabe si, con ayuda del talento y de las circunstancias, al de su pueblo y al de su época"⁴³, lo que denota una confianza digna de atención en el alcance del verbo poético. Estamos en 1961, año de la salida de sus 19 figuras..., no se olvide. Al borde de la provocación, prosigue:

El sentido moral de mi vocación literaria se ha impuesto sobre mi preocupación por el fenómeno de escribir.

Me declaro partidario de una poética realista según las "indicaciones" de Brecht, es decir de una poesía en cuyos planteamientos temáticos se revelen los nexos causales de la sociedad, se tenga en cuenta que los puntos de vista dominantes coinciden con los dominadores, se parta de un punto de vista de clase, etc.(...), partidario de la prudencia en los efectos verbales, de la economía de bellos versos y, en general, del atrezzo lírico, partidario de los poemas de tono narrativo y un poco gris, y en compensación, del rigor estructural y de la invención formal.

Tres conceptos emergen hasta aquí: lo moral, la asunción de la corriente del realismo crítico defendido por Brecht y la defensa de una estética de la "medida", por llamarla de alguna manera. Se corresponde esto último con un juicio similar vertido en su artículo "Apostillas a Compañeros de viaje de J. Gil de Biedma", publicado asimismo en 1961 en Papeles de Son Armadans, donde se expresa en parecidos términos:

En los libros más recientes no es raro observar un uso controlado de los tonos altos de la dicción poética. Los brillos no se evitan, se utilizan para determinados efectos.

Así se consigue, a veces, un deliberado tono gris (probablemente necesario a nuestra historia literaria), pero no gris de indigencia⁴⁴.

Apuesta en su exposición en el libro de Vela por una "poesía anecdótica, basada en la experiencia concreta" y por un método dialéctico que potencie en el texto poemático las contradicciones generadas por unas situaciones no dadas de forma cristalizada sino fluida. Se adelanta a nivel teórico, en consecuencia, a la concepción poética propugnada por el grupo de la leonesa revista Claraboya (1963-1968), formado por enfants terribles ansiosos de épater le bourgeois, interesados en lo específicamente social y político, revisionistas de una poesía narrativa -la practicada por la generación de los 50, dicen- que en su afán "social" suele relegar la dialéctica implícita en la realidad, deformándola en consecuencia. Seguidores de Brecht, Nazim Hikmet y Mayakovsky, entre otros, en un momento en que iban infiltrándose en nuestro país traducciones de teóricos marxistas, consideran superada la poesía social-intimista en favor de la praxis revolucionaria cultivada por los poetas de la nueva hornada. Hablan, en definitiva, de "poesía dialéctica"⁴⁵. Claraboya constituye en el panorama literario de aquellos años todo un proyecto marxista, patente en una poesía que se quiere dialéctica en cuanto a la revitalización de los postulados brechtianos aplicados a la visión crítica y dinámica de la sociedad española de los 60, pese a que más sobresale en los versos el escepticismo de época que la concreta filiación marxista: "y aunque el marxismo también es humanismo, y hasta una antropología, los miembros de Claraboya no pasan a veces de un costumbrismo corrosivo y algo ingenuo"⁴⁶. Como ingenua o impertinente será algunas veces la intromisión del autor Barral en el poema -al parecer de Riera-, a la manera de un narrador del realismo decimonónico (o del socialista, si se quiere) que insiste en reforzar innecesariamente el sentido político del texto, tal como sucede al final de Un pueblo por ejemplo⁴⁷. Siempre media una distancia de la teoría a la práctica, pero ahí quedan las intenciones. Añadiré, en fin, que no estuvieron solos los artífices de Claraboya en el ejercicio de una poesía neo-narrativa radicalmente irónica, coloquial, atenta a acercar el fondo social a la vida concreta y a desviar la subjetividad de lo conceptual, la misma que se encuentra en Félix Grande, Vázquez Montalbán, Carlos Álvarez, etc.

Tras tan dilatado excursus volvamos por última vez a la poética barraliana inserta en la mentada antología, poética que se clausura con la proclamación del propósito, por parte del poeta, de contar una historia: "la de los sucesivos enmascaramientos de la realidad, emotivos y casi instintivos, a los que el humanismo burgués somete a un intelectual de mi clase". A este fin responde el contenido programático de la

pieza que abre 19 figuras..., momento en que el sujeto poético imprime a su mirada retrospectiva un decidido afán de buscarse a través de las "llamadas de la realidad", por encima del mito, la falsedad, el prejuicio, tanta verdad escamoteada. Sin embargo el anhelo de sustraerse al dictámen del humanismo burgués imperante se trueca sobre el papel en un paradigmático realismo burgués, al decir de Manuel Revuelta, quien atisba en las 19 figuras... "una vagarosa inquietud seudosocial, que es escrúpulo personal". Argumenta:

Hay descripciones frías, la divertida y casi consoladora contemplación de la otra clase desde un flamante automóvil, una débil oposición verbal a la opresión, una estética ostentación del conocimiento de oficios, mezclas fotográficas, crítica maternal de sus embalsamadores, vicios mentales adorados y, sobre todo, lo más definitorio del realismo burgués: a favor del pueblo, contra la guerra y en defensa de la libertad⁴⁸.

Un juicio que no conviene perder de vista porque se corresponde con otros de diversos estudiosos. Riera estima que la poesía barraliana, "más hermética y preocupada por cuestiones lingüísticas que las de sus compañeros, se aviene mal con las premisas sociales"⁴⁹, aparte el hecho de que su compromiso político es más tardío que el de Biedma y Goytisolo. Tomás Sánchez le adjudica la etiqueta de realismo civil, pues se trata de una obra realista alejada de la estilística al uso. Aunque los motivos subyacentes en 19 figuras... sean los usuales de la poesía social, Jordi Jové les niega carácter de "poemas de resistencia" a tenor del "tono de voz -normalmente nada grandilocuente- y la ironía, junto con la intimidad de los asuntos tratados"⁵⁰. El propio Barral lo ratifica en una declaración de 1971: "yo no escribí poemas estrictamente sociales, sino digamos, poemas que contaban de algún modo mi mala conciencia burguesa"⁵¹. Manifestaciones éstas que parecen justificar indirectamente la exclusión del catalán de la antología de Leopoldo de Luis, Poesía social, en la que echamos en falta, además, a J. M. Caballero. Con todo, no creo tan insalvable la distancia entre un Barral y un Jaime Gil, que en cambio sí está representado.

Una antología relevante es España canta a Cuba, París, Ruedo Ibérico 1962. Riera se refiere a un libro editado por la misma editorial en idéntico año titulado curiosamente Los poetas cantan a Cuba. El cambio de título podría obedecer a un error de imprenta y no tener demasiada importancia si no fuera porque el contenido de ambos libros difiere de manera evidente. Señala la estudiosa la ausencia en dicha antología de Barral -también ausente de Versos para Antonio Machado⁵², 1962-, reacio a

confeccionar poemas de encargo, mientras que Jaime Gil presenta Durante la invasión y Goytisolo Correligionarios⁵³. No se me alcanza de dónde extrae Riera dicha información, puesto que en el libro por mí consultado, España canta a Cuba, el único dato coincidente es que Biedma figura con su poema citado, a cuyo título antepone aquí 18 de abril. Goytisolo presenta Lo importante es la democracia (ignoro si corresponde al texto titulado Correligionarios) y Barral Acento. Pieza extraña ésta de Barral, perteneciente al que llamo "tema internacional", que parece haber pasado desapercibida para la crítica, de ahí que me permita comentarla escuetamente. Su arranque evoca el del poema biedmaniano al tomar como punto de partida las noticias de la prensa (nótese que se trata de una antología de urgencia que intenta consolidar el mito de la revolución cubana por la libertad tras el desembarco de los marines norteamericanos en Bahía Cochinos). Se nos narra en presente algo que "está ocurriendo". Juega el poeta con el nombre de Cuba, símbolo de "sangre amordazada" a la que por fin ha llegado su hora. A pesar del tono contenido, la última estrofa recupera la perspectiva de la social 1ª persona del plural hasta disolverse en un cierre oscuramente ideológico:

Te oímos entre líneas, te escuchamos
 en el jadeo de los que te injurian.
 Pero no es sólo eso.
 Sucede que te oímos sin saberlo
 en las ciegas palabras
 en las antiguas frases que aprendimos
 con las aristas de las traducciones,
 que ahora acuden
 a nuestro oído en medio del silencio
 bañadas en tus vísceras, se instalan
 cargadas de tu acento en las ideas⁵⁴.

Cerraré el capítulo de las antologías con el repaso de otras de interés que cuentan con la cooperación barraliana. La titulada Homenatge a Todó de 1961, a la que hace entrega de Molinillos de viento, un poema no exactamente de encargo. La poesía ibérique de combat, 1966, donde se expresa -según el prólogo- el espíritu de liberación de dos pueblos, el español y el portugués; aporta 3 composiciones de 19 figuras..., Sangre en la ventana entre ellas. La de José Batlló, Antología de la nueva poesía española, 1968, que incluye unas jugosas afirmaciones de las que me ocuparé más adelante. En cuanto a sus piezas antologadas, diré que la sección "Por lo visto es posible decir no" agrupa sin duda las más comprometidas: Discurso, Baño de doméstica y Sangre en la ventana; de otra parte la sección inicial "Lloviendo en la conciencia como un bálsamo", dedicada a las fabulaciones mentales más que personales, toma su nombre

del verso zaguero de Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul en Usuras. La de Florencio Martínez Ruíz en 1971, quien en la presentación de los poemas barralianos resalta la vigilancia lingüística, la cáustica ironía (al desmitificar, adelantándose a las nuevas promociones, valores como "el amor naturalista, el ataque a la sociedad hipócrita, la vaciedad de la burguesía puesta en la picota, el desapego religioso, etc."), la riqueza léxica de este "salteador peligroso":

Carlos Barral incide en lo discursivo con cierto envaramiento, con un distanciamiento solemne, frío. Y no obstante, está muy lejos de resultar seco. Más bien acumula imágenes-ideas con rigor y con exceso⁵⁵.

El prefacio de Martínez Ruíz a su libro es una densa vivisección de los rasgos de la segunda generación de posguerra, en una línea en la que seguirían abundando, sobre todo en la confrontación entre 1ª y 2ª promoción, estudiosos como Carlos Bousoño y José Olivio Jiménez. A la Antología parcial, 1976, de Jaime Ferrán me he referido en las páginas dedicadas a Gil de Biedma; el antólogo encaja a Barral en un "trobar clus" menos hermético de lo que aparenta y en la etiqueta de poesía civil, como Biedma, distinta de la social practicada por Goytisolo. Dos antologías "generacionales" son las publicadas en 1978: El grupo poético de los años 50 de J. García Hortelano y Una promoción desheredada de A. Hernández. Tomás Sánchez ve en la primera la antología más justificada de cara a Barral, quien cumple a la par con Jaime Gil todos los rasgos menos el de las "influencias literarias sociales y reflexiones sobre la inutilidad de la palabra poética"⁵⁶. Matizaré sobre el primer rasgo que, si bien el barcelonés no acusa el influjo machadiano sí lo hace del Brecht teórico, concretamente en el poema Discurso, donde sitúa "una discusión conmigo mismo a propósito de l'engagement, de la poesía realista y estas cosas..."⁵⁷, insertando incluso unos versos brechtianos en alemán. La de Brecht me parece, pues, una influencia al menos ideológica que no conviene desdeñar. Hernández cataloga por su parte a Barral, como catalán, en un realismo antes crítico que social, alejado de aquel realismo comunista ruso en virtud de la ironía, ironía que -asegura el barcelonés en su respuesta al cuestionario- le viene "de la poesía latina y del postromanticismo europeo"; por enésima vez desmiente que lo suyo sea realismo social: "he escrito más bien poesía civil"⁵⁸.

La andadura del Barral poeta en herbe se conecta con ciertas revistas, lecturas y conferencias. En 1949 publica en Estilo, revista subvencionada por el SEU y antecesora de Laye, sus primeros poemas. De aquellos años data ya su admiración

temprana y sostenida por Mallarmé y los simbolistas franceses, leídos a través de lo que había quedado de la biblioteca paterna tras la guerra; los clásicos alemanes, especialmente Rilke (traduce sus Sonetos a Orfeo en 1954); luego los latinos Catulo, Tibulo, Propertio... En cuanto a la literatura española, dirá que su cultura literaria se detiene en el siglo XVIII. Sus predilecciones se encaminan hacia el Siglo de Oro (Garcilaso, Bocángel, San Juan...), mientras que, de la poesía contemporánea, considera como directa antecesora de su generación poética la del 27, leída en libros clandestinos. Le interesó Guillén, Salinas, el Alberti de anteguerra, el Cernuda exiliado, más Sombra del paraíso que Hijos de la ira. A los "poetas de Burgos" les ignoró deliberadamente: "la poesía académica, gris, aburrida, atemática, producida después de la guerra civil, la de los Rosales, Vivanco, Valverde, provocaba una poesía de protesta civil"⁵⁹, juicio que corregirá durante los encuentros de Oviedo, 1987, donde reconoce haber descubierto años atrás "molesto, con rabia, La casa encendida de Luis Rosales"⁶⁰. Sus compañeros de promoción y él mismo habían discriminado por razones políticas a la "falangista" generación del 36; no así a los Otero y Celaya, a quienes tenían antes por amigos suyos que por maestros, según Barral (González, ya se ha visto, discrepa). En Los años sin excusa, en el pasaje indicador de su deseo de imprimir un nuevo giro a su actividad editorial, vuelve sobre las diferencias generacionales:

Y, además, contaban mucho en la gente un poco mayor que nosotros el acobardamiento histórico y las limitaciones ideológicas. La nuestra era probablemente, por ejemplo, la primera promoción literaria ni confesional ni anticlerical y exenta de fobias y fidelidades hereditarias de cualquier signo. Como ya dije, no éramos ni tan siquiera ya los hijos de la República⁶¹.

Si el 98 y Machado no gozaron de sus simpatías (el mito de Castilla y Madrid le irritaban), menos devoción mostró por Marx y Hegel, cuya lectura le aburrió soberanamente. Sabemos que leyó a Lukács por indicación de Castellet y que, antes, La náusea le había impactado notablemente. Después se aficionaría, como tantos de sus congeneracionales, al "adoctrinamiento mensual" de Sartre en Les Temps Modernes. En 1947, es de suponer que reflejando el influjo sartreano, había leído en Barcelona una conferencia acerca de "El contenido y la importancia del existencialismo". Los títulos de las conferencias que pronunció durante los años del franquismo dan una idea aproximada de sus sucesivos intereses literarios: "Acceso a la crisis de la poesía española actual", Madrid 1953; "La poesía española durante los últimos 20 años", San Sebastián 1959; "La literatura de resistencia", Milán y Roma 1960; "Unidad lingüística y

diversidad de la experiencia literaria", Barcelona 1973...

En 1950 colabora en España gracias a la mediación de Costafreda. Los poemas presentados, Arco iris y Poema, están lejos del impulso ético que alentaba en la revista, uno de los embriones de la futura poesía social. En el nº 19 de Laye, 1952, en su reseña de Nuevos cantos de vida y esperanza de Crémer, ganador del Premio Boscán de 1951 (Otero había obtenido el galardón en 1950, con un Jurado compuesto por Barral, Costafreda y Castellet), el barcelonés expresa su desconfianza hacia "la poesía de programa, de arenga, de sujetos plurales"⁶², aún sin desvalorizar el mérito del leonés. Anticipa aquí lo que en el nº 23, abril-junio 1953, glosa en "Poesía no es comunicación", artículo que entra en liza en la famosa polémica comunicación versus conocimiento. Barral alza su voz de alarma contra el momento campoamoriano en el que se desemboca a raíz de la excesiva preocupación por el destinatario poético, al tiempo que reivindica la autonomía del momento creativo:

De este modo tiende la poesía a convertirse en temática, afectiva y directa, se cierra el horizonte al desarrollo y a la vigencia de poéticas más complicadas y se fomentan vocaciones de poetas que en otras ocasiones no asomarían a la luz por el mero hecho de que se sancionen como tales la viveza emotiva de su mensaje y la específica comunicabilidad de su verbo⁶³.

No es el realismo lo que aquí censura, sino el desatino de ciertos poetas realistas que priman los contenidos intencionales en detrimento de la exploración estilística. Lo clarifica García Montero: "A Barral le preocupa sobre todo cómo en los enunciados comunicativos de Bousoño la poesía se define por un hecho previo a la propia escritura del poema. Así el esfuerzo creativo pierde aparentemente autonomía, al servicio del contenido anterior que se le impone. Un contenido psíquico en el caso de Bousoño, pero también político para la inversión que de esta estructura idealista hizo el existencialismo en aquellos años"⁶⁴.

Desde 1955 redacta un Diario de trabajo, paralelo a la confección de las composiciones de Metropolitano y 19 figuras..., publicado en la actualidad como Diario de Metropolitano. En 1955 aparecían también las Notas sobre literatura española contemporánea (editado por Laye, el libro sería secuestrado a los 3 meses de su salida) de Castellet, el agudo sociólogo que entonces se decantaba por la línea sartreana de la literatura comprometida, mientras ejercía su influjo sobre el grupo de amigos tanto en las tertulias como desde la dirección del seminario "Juan Boscán", punto de encuentro cultural entre gente de la disidencia en Barcelona. En 1957

verían la luz los lentos poemas de hierro de Metropolitano, una valiente apuesta en el contexto de la lírica de posguerra. En 1958-1959 adelanta en Papeles de Son Armadans, Insula y Cuadernos de Agora algunos de los poemas de 19 figuras... que terminará de escribir en 1960. Este año sale en el nº 3 de Poesía de España el tranco I de Hombre en la mar. El catalán no será una excepción en la voluntad de la revista -tribuna de la 2ª generación poética realista y surrealista- de prestigiar críticamente una ya muy atacada poesía social; así, explica Fanny Rubio, "alguno de sus miembros redobla el tono populista para reforzar el andamio que se derrumba, como Carlos Barral"⁶⁵. Alguna pieza de 19 figuras... se prohíbe en revista (el caso de Pasillos) o se publica con alteraciones (Baño de doméstica se incluye en el nº 138 de Mundo Hispánico con el verso "su espléndido desnudo" metamorfoseado en "su cuerpo desnudo", no se sabe si por intervención censoria o por tipográfica errata empobrecedora).

Clausurando la cuestión de las revistas, vale indicar que en 1962 Barral colabora en el nº 5 de Promesse, en homenaje a Hernández. En su respuesta al cuestionario revela que no le ha influido tanto el alicantino como los barrocos españoles que dejaron huella a su vez en el estilo de aquél. En el nº 6-7 del invierno de 1962-1963 que la misma revista dedica a Paul Eluard y los problemas del arte comprometido, Barral es ampliamente explícito en su contestación a una nueva encuesta. Puesto que los exégetas barralianos han pasado por alto este documento, me ocuparé de resumirlo de forma sucinta. Tras indicar el influjo limitado e indirecto de Eluard sobre la poesía actual, se enzarza en una digresión que se remonta hasta la situación del escritor en el siglo XIX, cuando éste, de su condición de aliado de la burguesía progresista pasa a partir de 1848 a ocupar el rango de intelectual mal visto e incomprendido, que acaba decantándose por despecho hacia el no-compromiso. Acto seguido define Barral en la página 8 lo que entiende por engagement o "prise de conscience historique": "il est la 'volontarisation' de la fonction de la littérature dans le devenir social". Menciona a Brecht como paradigma del escritor comprometido que discurre sobre temas políticos a través de una diversidad y riqueza de medios expresivos, en contraposición con la ortodoxia estética de la que se sirven los poetas soviéticos de los años 30. Ataca el dirigismo cultural soviético, tocado de un academicismo infecto, que ha producido víctimas del calibre de un Mayakovsky o un Esenin. El error de la revolución rusa estuvo -razona- en querer incorporar a la cultura, a cualquier precio, a una masa ingente de hombres que siempre se había mantenido al

margen de la tradición estética. Después de sugerir el contrasentido estético implícito en el realismo socialista, evoca el aserto de Gramsci en Literatura y vida nacional: "l'art est éducateur en tant qu'art, mais non en tant qu'art éducateur, parce que dans ce cas il est nul et que cette nullité ne peut avoir valeur éducatrice" (página 10). Concluye mostrándose partidario de la littérature engagée, que estaría en el término medio de dos fenómenos igual de efímeros: el realismo socialista y la literatura no comprometida. Puede sorprender esta disertación barraliana sobre el compromiso cuando la crítica, en general, ha orillado un tanto la cala en los influjos ideológicamente realistas del poeta. No obstante, a poco más de un año de haber dado a la imprenta las 19 figuras..., el barcelonés mantiene como decíamos una postura si no expresamente combativa sí todavía concienciada y aprovecha el pretexto que le ofrece Promesse para repasar -Brecht, de nuevo, una constante- sus lecturas de teóricos marxistas.

Creo oportuno bosquejar ahora algunos trazos sobre la función del editor catalán en la promoción de la literatura realista española, tarea que quedó repartida entre Castellet para la poesía y el frente PC-Seix Barral para la novela, según pormenorizadas explicaciones del memorialista. La literatura antifranquista alcanzó una considerable repercusión internacional debido a la abundancia de críticos y editores más interesados en la reivindicación libertaria que en las deficiencias formales de las obras de los jóvenes disidentes. En Penúltimos castigos se autoinculpa Barral de la sobrada indulgencia de que hicieron gala los instigadores de la operación realismo: "habíamos defendido a pie y a caballo todas las simplezas del tercermundismo, y declarado con frecuencia una simpatía, en muy pocos sincera, por las expresiones de la cultura salvaje popular"⁶⁶. En una entrevista de 1985 justifica su escasa o nula participación en lo que se entiende por poesía social en virtud del trato que, como editor, tuvo con unos novelistas a los que "no podía tomar en serio" porque, de un lado, ellos hacían literatura pre-revolucionaria como si fuera inminente el cambio político (el propio Barral tenía serias dudas sobre la caída del franquismo desde 1956, momento en que decide encerrarse en la "seriedad de la obra insojuzgada y bien hecha", según leemos en Los años sin excusa) y, de otro, desde el punto de vista cultural le parecían "indigentes"; por contra, él y sus amigos poetas "teníamos buena intención, pero no tanta: lo que sí teníamos era un instrumento completamente diferente"⁶⁷. Cuando la ola del realismo social inició su declive, ciertamente el efecto quedó un tanto atenuado en el terreno de la poesía,

puesto que los líricos, en criterio de Mangini, "siempre fueron más realistas morales que sociales o políticos. Habían mantenido una postura más bien personal frente a su obra; expresaban sus propios sentimientos frente a los hechos sociopolíticos"⁶⁸. Sí, quizá más dura fue la caída para los novelistas. En 1961 Juan García Hortelano, flamante ganador del Premio Formentor con una novela que se publicaría simultáneamente en 14 países, Tormenta de verano, había dicho: "si ahora estamos de moda, cabe pensar que podemos dejar de estarlo"⁶⁹. Toda una premonición. Posteriormente Antonio Martínez Menchén perfilará la crónica desabrida del auge y muerte de la novela social española y su eco en el marco intelectual europeo:

Durante algunos años la intelectualidad de la izquierda europea había recibido con entusiasmo, por parte de algunos sectores de la novela española, la imagen de España que ellos querían recibir. Ya sabemos que el intelectual europeo es un burgués de mala conciencia y necesita adherirse a las causas nobles para adormecerla. España, durante mucho tiempo, fue un buen sedante. Pero el mundo cambia. Nuevas causas se presentaron en nuestros intelectuales de la izquierda europea, mucho más maduras e inmediatas que la de España y los españoles. Y fue así como el pobre novelista de la oposición se vio echado a un lado y abandonado a su destino⁷⁰.

Voces de castigo, cual la de Alfonso Sastre, se levantarían para descalificar retractatios, palinodias y enjuagues de manos de los antiguos patrocinadores del realismo. Castellet, Juan Goytisolo y Barral son motejados por Sastre de comisarios culturales, "oportunistas de izquierda" que primero cometieron el error de amparar lo pedestre y socialista por sí mismo y, en segundo lugar, cometieron traición contra la causa cuando el barco comenzó a hacer agua⁷¹. No incidiré en lo que ya se esbozó en el apartado precedente, cuando rastreamos las pistas de la evolución ideológica barraliana en las páginas de sus memorias. Se ha visto además que si de algo se arrepintió Barral no fue tanto del abandono de la "causa" como de haber hecho graves concesiones, en tanto editor, a lo que artísticamente era defectuoso por más que se inscribiera en la órbita de los firmantes de manifiestos, modestos reivindicadores de Machado, plumíferos vetados por la censura, nombres incluidos en antologías resistenciales, etc., grey de la que él formó parte, no obstante, un tiempo. No podía ser de otra manera en un poeta tan preocupado por la forma lingüística, hasta el punto de reconocer que el disfraz de literato, el personaje, había suplantado a la naturaleza en él. Se había autorretratado como "persona que vive en función de la verbalización de todas sus experiencias(...) Llega un momento en que uno no tiene más vida que lo que uno tiene escrito, y que los estímulos ante la vida son básicamente verbales. Se acaba siendo un personaje de sí

mismo"⁷². De ahí que le irritara tanto el feísmo o la destrucción del lenguaje llevada a cabo por iconoclastas jóvenes literatos poco menos que analfabetos. Su mismo respeto por el pasado histórico humano, su proclividad a escribir "en latín" (más en Metropolitano y Usuras), le sitúa en la línea del aserto de T. S. Eliot, según el cual "el poeta como poeta sólo indirectamente tiene una obligación frente a su pueblo; su obligación directa es con su lengua: conservarla primero y ampliarla en segundo término"⁷³. Este es el Barral perfeccionista, meticuloso orfebre del lenguaje, que se había sincerado como sigue, inclinaciones políticas aparte, al amigo Oliart: "Alberto, a mí lo que me importa de verdad es cómo poner en el sitio exacto una coma"⁷⁴.

Previamente a la presentación de 19 figuras... quiero recalcar en otras consideraciones barralianas que amplían, corrigen o ponderan lo que hasta aquí hemos expuesto. Enlazando con su papel recientemente comentado de instigador del realismo y el de memorialista, en una entrevista de 1976 -un año después de la publicación de Años de penitencia- dice ver en el actual boom de los diarios "un género con un futuro editorial presumible. Memorias, cartas, documentación de este largo período que se acaba", minimizando seguidamente la repercusión de este revival del franquismo en el extranjero: "a nosotros nos interesa, sin duda. Pero fuera resulta excesivamente sórdido e irremediablemente aburrido"⁷⁵, con lo que se sitúa en un plano escéptico que recuerda la citada valoración de A. Martínez Menchén. En dicha entrevista discurre también sobre la atonía de nuestra literatura, lo que ya hizo por extenso en un artículo de 1969 que empezaba poniendo en solfa la supuesta imparcialidad y rigor de la crítica literaria española. Sus "Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española" se reparten entre el campo de la poesía y el de la novela. Respecto a la poesía, insiste en tachar de "estilo memo" el practicado por el grupo de los poetas "celestiales", a los que sucederán los neorrománticos. Resume los antecedentes de la poesía social -en la que "la grandeza de la temática y la pureza de intención no influye en la calidad de la obra literaria"⁷⁶- en los siguientes atributos: una poesía de poca creatividad formal, con un recitativo gris (nótese la coincidencia de asignar este color al estilo, color que ahora rechaza y que antes había ensalzado en su poética en la antología de Rubén Vela y en su reseña de Compañeros de viaje), monótono y parco en metáforas insólitas. Constata la aparición tras 1955 de otra poesía, fundada en una imaginería de la vida urbana y cotidiana, la designación de objetos materiales, la ironía "acerca de las propias emociones y de las actitudes del personaje-escritor" y

el empleo de un léxico más personal. Los poetas del 50 se bifurcan, en su opinión, entre quienes cultivan aún la poesía-arma y los que propenden hacia un lenguaje personalizado e imaginativo⁷⁷. En cuanto a la novela su artículo ofrece no menos claves de interés. Dentro de la novela social, que califica de "escuela de la narrativa naturalista", distingue una línea proletaria y otra de novela psicológica sobre la burguesía. Denuncia el desprecio del género por la estética, mientras señala algunos de sus errores: el arranque de presupuestos ideológicos de índole revolucionaria, un ideario simple pese a adornarse con citas de Lukács o Brecht y la práctica de una poética de urgencia, "aquella poética en la que en un cierto momento todos creímos más o menos, aunque claro está que no del mismo modo"⁷⁸. Un conato de palinodia éste que nos lleva, por fin, a tocar el tema de la función social de la poesía desde su particular punto de vista.

Me atenderé a un orden cronológico. En 1961 -el período del Barral más combativo, insisto (tanto que, por ironías del destino, en un apunte de Los diarios fechado en este año se dedica a elaborar un listado de los muertos de la guerra civil en Calafell...)- contestaba así a la encuesta de Sergio Vilar, publicada en nuestro país con 3 años de retraso:

el arte(...) tiene, qué duda cabe, una importantísima función social. Como actividad específica, está sometida a las leyes de la estética(...) El artista pone en juego su seguridad personal por razones morales que sólo a él le afectan. La injusticia de una determinada situación política y de las instituciones sociales no son más que el determinante de esas actitudes morales⁷⁹.

En el mismo lugar se confiesa "integrado" en la sociedad en que vive (contra el parecer de un Gil de Biedma, como ya se vió), a pesar de su rechazo de una situación política determinada. En 1968, en la antología de José Batlló, adjetiva de "indirecto" el influjo de la poesía sobre la sociedad. Dice cultivar su conciencia histórica, "pero nunca he pensado en mí mismo como un escritor de objetivos políticos"⁸⁰. Abundando en su ansia de independencia o personalismo, declara tener conciencia de generación aunque se siente desligado de cualquier movimiento poético, añadiendo que el hecho de que la crítica califique de mental o extraña su poesía en el marco de nuestra tradición literaria "incluso me ha producido satisfacción". Es patente su rebeldía contra las etiquetas uniformizadoras: "me siento un escritor del bajo clasicismo latino". Despunta en estas palabras el poeta que en la entrega de sus 19 figuras... se cuidó de imprimir su sello peculiar en aquella supuesta muestra de "realismo". En 1970 afirma haber creído en su momento en la

novelística del realismo social, haber hecho como editor "política literaria, no política-política" y su preocupación por el lenguaje en tanto poeta⁸¹. Al año siguiente valora la importancia de la producción social, aun cuando no comulgue con "su pobreza lingüística y estilística", mientras niega tajantemente el papel interventor de la literatura en el proceso político social⁸². En 1975, recalando en lo que adelantó en la revista Promesse, sugiere que "la literatura no es, como le digo, un arma revolucionaria y, cuando se usa como tal, resulta ser una pésima arma y generalmente es pésima literatura"⁸³. Por último, para no eternizar la exposición del problema, recordaré la postura barraliana fechada 10 años después, cuando se mantiene en la creencia de que la utilidad del verbo poético "está muy diluida en la historia"⁸⁴. Asegura, sin embargo, no haberse sentido nunca "inútil" escribiendo poesía porque, dejando a un lado sus inquietudes de intelectual de izquierdas, lo que le preocupa al escribir es la precisión, el pasado y presente del lenguaje, la lucha contra el desgaste del idioma, la recuperación de la polisemia del sistema lingüístico...

Considero importante partir de estos presupuestos teóricos que registran una evolución y unas constantes en el tiempo a fin de contextualizar medianamente los textos barralianos a analizar en el siguiente apartado. A excepción de Lecciones de cosas. 20 poemas para el nieto Malcolm (LC; Barcelona, Península/Ed. 62, 1986; existe una 1ª edición, privada, de 1984 y con el título 10 poemas para el nieto Malcolm), la opera omnia de Barral se recoge en Usuras y figuraciones. Me serviré en estas páginas de la edición de 1979 (Barcelona, Lumen) que incorpora a la canaria de 1973, de idéntico título, 15 poemas más. La compilación agrupa estos libros: Metropolitano (M; Santander, Cantalapiedra-colección donde sale también el oteriano Pido la paz y la palabra- 1957), Poemas previos (PP; nombre con que se publicó en la 1ª edición de M Las aguas reiteradas -plaquelette imprimada en Laye en 1952- y otras piezas), 19 figuras de mi historia civil (19F; Barcelona, Jaime Salinas ed., Colliure 1961) y Usuras (U; su edición primigenia, en la madrileña colección Poesía para Todos, data de 1965), que consta de las secciones "Fin de escala", "Le peintre et son modèle", "Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares" (con idéntico nombre se publica como libro por Lumen en 1970) y "Figuración del tiempo". La poesía barraliana está igualmente antologada en los volúmenes que siguen: Metropolitano y Poemas 1973-1975 (Barcelona, Ambito Literario 1976, precedido de un prólogo de Gil de Biedma), Metropolitano y 19 figuras de mi historia civil (Barcelona, Orbis Ediciones 1985), Antología poética (Madrid,

Alianza Editorial 1989, al cuidado de J. García Hortelano) y Poesía (Madrid, Cátedra 1991, por Carme Riera).

Unas sucintas pinceladas sobre cada entrega bastarán para dar una idea de su sentido. M, libro "raro", barroco, original, define la visión barraliana de la poesía como experiencia fundamentalmente lingüística. Visión que se hace palmaria en un habla plagada de étimos o el interés por el pasado del lenguaje, de cultismos, tecnicismos, arcaísmos... Obra mental, de pretensiones universalistas, expresa mediante un preciosista muestrario léxico y un tono dramático -a diferencia del narrativo que caracterizará a 19F- la imposibilidad de comunicación. Su título alude a la ciudad-madre y al tren subterráneo. Priva sobre otras dicotomías la del hombre edénico/hombre enajenado, conflicto materializado en la desafección padecida por una especie vista en presente, de modo fatalista. Dos vías de resolución favorable son el erotismo (se establece contacto en el terreno de la animalidad) y la función redentora de la palabra, mediante la cual se recupera el orden cósmico (véase Un lugar desafecto). La crítica ha señalado la impronta de Guillén y T. S. Eliot en este ejercicio cerebral, enrarecido, que nos pinta una urbe dantesca donde la multitud se deshabetá (nada que ver, por tanto, con la "historia habitada" propia de 19F con que encabezábamos el capítulo). Pero pocos han oteado en dicho trasfondo, diluido con el referente de la Alemania urbana de 1950 y aún de París, el de la enferma sociedad española de posguerra y sus secuelas.

En el marco de los PP emerge el carácter unitario de Las aguas reiteradas, cuadernillo dado a la estampa 5 años antes de la aparición de M. Con ritmo alacre urde el poeta la aleación de la experiencia amorosa y las coordenadas atemporales del goce reiterado de la sensualidad. El cántico y el vitalismo a ultranza impregnan una estilizada representación, festoneada con imágenes visionarias y metaforización de tipo vegetal, en la que no es difícil percibir ecos alexandrinos y hernandianos.

U, libro más heterodoxo en contenido y forma, está protagonizado por un personaje que entra en proceso de deterioro, distinto al héroe en plenitud vital de 19F. La posible dimensión colectiva se difumina aquí un tanto en favor del dibujo de las figuras de sí mismo, la insistencia en los espacios míticos (el mar, las armas y la heráldica, el alba...), la reflexión acerca de otras culturas (con evidente apego a las menos falsificadas), "la derrota del hedonismo" -en clave pavesiana- en palabras de J. A. Masoliver... La mirada y el

lenguaje -incisivo, pletórico, riguroso- sustentan todo un alarde de dominio estilístico y semántico. Al igual que en la exquisita prosa de sus memorias, Barral despliega su erudita y virtuosa exigencia verbal, haciendo gala de una precisión sobre la que se pronunciaría en estos términos en una entrevista: "No es que yo sea partidario del uso de palabras que parecen tecnicismos, ni mucho menos, pero es que es completamente inútil llamar a las cosas de otro modo que como se llaman"⁸⁵. "Fin de escala" -algunos de cuyos poemas examinaré en razón de su discursividad, del período de su elaboración y de su temática concomitante con la de 19F- armoniza la pintura ambiental y la disección crítica en lo tocante a la Historia nacional y extranjera; descolla lo barroco en el alargamiento de algunos títulos y la tendencia a pensar por contrastes. "Le peintre et son modèle" configura la perfecta simbiosis entre el artista voyeur y sus modelos (Infancia del punto de vista. Poema sobre tabla constituye, a través de la técnica cinematográfica, una descripción excelsamente sensorial y provocadoramente distanciada de una batalla; Fracción de sueño, en otro orden de cosas, enlaza con la reflexión temporal en torno a "un pasado ofendido" que nos evoca el tempo de 19F). En "Informe personal sobre el alba..." -rótulo por supuesto irónico- la aurora se personifica, animaliza y cosifica; tras la nocturnidad canalla, el personaje debe encararse, ya sin velos, con los indicios de la derrota personal. La versión libre de un poema de Pessoa aparece junto a otras piezas que nos retrotraen momentáneamente a 19F en virtud de algunos fugaces recuerdos de la infancia (los colegiales casi zoomorfizados en Contra el alba o enemigos del alba) o de la prosaica mención de un símbolo convencional usado en el ámbito de los mass media cuando, en tiempos de la gauche divine, comenzaban a dejarse de lado algunas imposiciones coercitivas (véase el final de Habitación con baño). "Figuración del tiempo" consigna algunas pormenorizadas acciones voyeuristas (desde el desnudo pagano a la sensualidad erótica y gongorinamente recreada del desnudo femenino); los desdoblamientos mediante los cuales el emisor se contempla como a un extraño, queriéndose menos artificioso; los retazos que nos instalan en una realidad ruin con posible lectura tendenciosa (el símil sobrecogedor "igual que una cabeza/ vista en un álbum de guerra" de Evaporación del alcohol o los 5 versos suprimidos por la censura en Prosa para un final de capítulo); el anticipo de una vida que se va quemando dramáticamente (la "usura") en Estancias sobre la conveniencia de pintar las vigas de azul, donde el deseo del color azul supone la huida mental hacia el ámbito de la niñez, figurado refugio cuando el mar -aquel otrora aliado en Hombre en la mar de 19F- deviene el reflejo de la

propia soledad; el dolor enajenante (las operaciones quirúrgicas sufridas en la vida real al fondo), antesala del miedo a la finitud. Vaciado del miedo clausura U lo mismo que el segundo tomo de memorias finalizaba con la reveladora constatación del temor irracional del protagonista. Allí escribía que el peor de los temores es "el miedo a uno mismo, a no saberse soportar más"⁸⁶.

LC amalgama el conceptualismo barroco con la huella de los clásicos latinos y griegos. "Lecciones de cosas se titulaba uno de los pocos manuales ilustrados de los que los niños de posguerra pudieron disponer"⁸⁷. En opinión de Jordi Jové -resumose dan cita aquí la mítica de la infancia que se aleja, la del mar, los placeres sencillos y los acontecimientos aparentemente más banales en una poesía de la experiencia, moral y con voluntad didáctica. Refiere el estudioso que el libro entero "se nos aparece como una limpieza de interiores metafísicos, como si (el autor) viviera el territorio perdido de la inocencia contra las preocupaciones casi constantes de toda su obra: el miedo a la muerte, la decadencia física, y espiritual, que el paso del tiempo comporta, el desgaste o la usura..."⁸⁸. Señala asimismo la inédita presencia del sentido del humor (por ejemplo en las Instrucciones para el uso del gato ofrecidas al joven interlocutor), trocado en autoironía cuando medita el personaje, con mayor benevolencia que en ocasiones anteriores, sobre su misma condición (Excusando la copa siguiente o El escaño). El culteranismo en la evocación de episodios del pasado clásico, la heráldica en tanto recurso ennoblecedor, el figurativismo barroco, la plasticidad de las imágenes, la concentración lírica y la riqueza léxica conviven en estos poemas con las sabias y pequeñas lecciones al nieto y la valoración -en parte influida por el empuje de la vida apenas estrenada del niño-, todavía esperanzada, de la inmediata realidad. Así se observa en Ritual de la ducha, el último texto, donde "la historia estrictamente personal" de 19F está ahora, definitivamente, "dormida".

3. LA POESIA

3.1 PRELIMINAR

La aproximación a 19F, tomando el libro como incursión de un autor profano en la materia en el campo abonado del realismo, plantea algunos inconvenientes. De entrada el caso barraliano se me antoja análogo al de Caballero Bonald, ya visto. Ambos llegan tarde al compromiso poético; del "trobar clus" de sus inicios pasan provisionalmente a adoptar una poética menos oscura, de asunto "social" y dirigida a un mayor número de entendedores; en el curso de este paréntesis que abren en su obra, globalmente calificable como barroca⁸⁹, recurren a la investigación del pasado a fin de autoclarificarse moralmente; y, una vez culminado su periplo por los lindes de la toma de conciencia histórica, ocurre que artífices, mandatarios y estudiosos del realismo les niegan el pan y la sal, por decirlo coloquialmente. La estrepitosa ausencia de ambos de algunas afamadas antologías comprometidas -si bien no son éstas el exclusivo termómetro de ciertos fenómenos literarios- da idea de los reparos con que tantas veces se ha discutido, debido a la peculiar estética con que formularon su ética, su afiliación o no al bando realista en un momento dado.

En el caso concreto de Carlos Barral habrá que esclarecer, por tanto, si las 19F no rebasan el ejercicio de ergotística o si, en su pretensión de fondo, a la que hay que aunar la activa cara pública del ciudadano Barral de entonces y el ideario del que partía, quisieron ser una contribución más, precisamente con toda su carga psicológica y subjetiva, a una cultura de la disidencia que en los años de gestación de este poemario (1957-1960) gozaba todavía de una salud de hierro.

Los exégetas de la obra del poeta catalán insisten en atenuar el alcance de su coyuntural participación en el realismo crítico. Carme Riera admite al menos este marbete, aun cuando se apresura a señalar el influjo determinante de Castellet para que Barral, lo mismo que Jaime Gil, variara las tornas de su poética, asegurando que en la buena acogida del libro tuvo mucho que ver la operación publicitaria y la coincidencia temática con la moda social imperante. Niega, en cambio, toda referencia del autor al tema de España, a la necesidad de "dar testimonio" (poca metapoesía hay, por lo demás, en el barcelonés), a la agitación política y al culto machadiano⁹⁰, motivos sociales exentos de

19F, por más que estén presentes la historicidad, el eticismo y la crítica aplicados a asuntos como la guerra, la posguerra y la mala conciencia, lo que viene a contrarrestar en parte -deduzco- aquellas ausencias. A mi juicio, el tema de España falta en su formato, de patrón relativamente estereotipado, pero son abundantes las alusiones a una situación socio-política de facto que bien pueden localizarse en sustantivos de idéntico campo semántico tal patria, país, geografía, Historia... De la necesidad de testimoniar no se encuentran afirmaciones explícitas, aun cuando en Discurso late una voluntad manifiesta de alinear la historia personal del sujeto poético en "el mundo de la experiencia común", tal como expresara Jaime Gil en la antología de Rubén Vela. También Francisco Brines se declaraba en 1980 un poeta de la intimidad, interesado en su "yo secreto de hombre" en tanto es el que mejor se le puede revelar: "Es sólo un problema de elección de la mejor perspectiva y si interesa a algún lector es por la cercanía que hay entre todos los hombres. Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás. En este sentido puede ser más social Juan Ramón Jiménez que Neruda: la respuesta está en el lector"⁹¹. Así pues, la meditación moral del emisor a lo largo de los 19 cuadros "sobre la propia educación sentimental, sobre las causas ideológicas de la intimidad subjetiva"⁹², debe interpretarse como proyección testimonial que sustenta, al fin y al cabo, el cotejo in absentia de una individualizada historia habitada con la Historia de una generación entera. Testimonio, sí, aunque oblicuo de una poesía de la experiencia compartida.

Tomás Sánchez rehúsa las etiquetas de realismo social y crítico, optando, como ya se vió, por la de realismo civil en sus rasgos de "paisaje urbano, tono de sinceridad, autobiografismo desenmascarado, voluntad solidaria..."⁹³. Advierte que se trata de un libro muy comentado porque parece plegarse al realismo a tenor de su marco referencial, mas en seguida desmiente la falacia implícita en tal simplificación. Si características realistas son la historicidad, la narratividad, la concreción, Barral opone a éstas las alteraciones históricas, la estética de la insinuación, la estilística del recuerdo. A la linealidad expositiva enfrenta el descoyuntamiento, al nombrar directo la elusión (a veces por elegante voluntad de estilo, otras por causas censorias), a la descripción objetiva el esquematismo impresionista, al juicio denotativo la valoración subjetiva, a la concreción de evocaciones la duda del personaje (quien debe recurrir al testimonio de sujetos impersonales -"me dicen que..."-, con lo que decae el valor documental de la escena), al débito contraído con la memoria histórica la memoria emocional,

etc. Prosigue distinguiendo el estudioso qué hace de 19F un libro descifrable, sin asomo de regresión expresiva ninguna, y qué un libro exclusivo del poeta donde, por momentos, el "abuso" de la simbología privada dificulta la comunicación con el presumible destinatario colectivo que el hablante ha querido ganarse desde su Discurso inicial, cuando formuló su "promesa" de versar sobre asuntos comunes. En síntesis, percibe en el poemario "un carácter psicológico que tiene su reflejo en un plano expresivo poco común con las expectativas del estilo realista"⁹⁴.

Jordi Jové observa incivilidad en la carencia de "conformidad y buena educación" y civilidad en la crítica a la civilización, "ya sea en su hipocresía, ya sea en su grotesca representación humana o en su interés -usura, a la manera poundiana- desmesurado"⁹⁵. Subraya que no es tanto poesía social como poesía "de crítica descriptiva, subjetiva, ferozmente personal", en razón de los efectos de estilo y de la actitud del sujeto poético.

Se mantienen en 19F los dos polos entre los que oscila la base de la poética barraliana -precisión y sensualidad-, con el añadido ahora de la interpretación de lo social a través de la experiencia privada. Civismo y psicología. Sobre el primer aspecto dice mucho la triquiñuela del poeta editor para lograr que el libro pasara la censura, señal inequívoca de la presencia de carga mortífera. Consistió en "poner todos los poemas seguidos sin distinción de título en una sola galerada de forma que eran completamente ilegibles, simplemente, y los títulos aparte"⁹⁶. En lo concerniente a la psicología, no hay duda de que esta galería de retratos de época está en función del personaje, que impera "la descarada investigación en uno mismo", según aseveraba el autor en sus memorias. Darío Puccini recalca el egocentrismo barraliano: "en su palabra poética él se revive continuamente a sí mismo y de modo casi obsesivo, narcisista; y además con un presencia inmanente, vigorosísima"⁹⁷. Barral no deja de confesar su "exceso" en Diario de Metropolitano, mientras refiere en 1960 el objetivo de su recién creado Hombre en la mar: "serviría para romper el carácter un poco excesivamente ergotístico del libro"⁹⁸. Es consciente el poeta de sus virtudes y limitaciones a un nivel digamos engagé. Hay limitación en no superar por completo la esfera personalista (en el diario mencionado asumirá, por ejemplo, su incapacidad de escribir poesía satírica, síntoma también de la dificultad de involucrarse en cuanto no le ataña directamente), en diluir el virtual impacto de la crítica social en una exhibición sostenida de señoritismo y voyeurismo, dos peculiares formas de distanciamiento que caen, no obstante, del

lado del controvertido realismo burgués. Hay virtud, en cambio, en la decencia de reconocer -a la par con Gil de Biedma- su conciencia de clase, punto de partida para una autocritica que abarca en una visión totalizadora el lirismo del mito y la condena de la verdad escamoteada, lo que constituye el mejor antídoto contra la tentación de adoptar un ángulo de visión inadecuadamente obrerista. Así, la ambigüedad con que se transmite lo social deviene signo de honradez y pretexto para trascender lo utilitario.

Reparemos un instante en el lema de la opera omnia barraliana. En 1965, decidido a preparar una edición conjunta de sus poemas, el catalán no descartaba las connotaciones comprometidas en la búsqueda del título: "¿qué tal Ilustración y fuga? Tiene, por otra parte, las ventajas de la múltiple interpretación (incluso política y político-literaria) y la tradición rimbaldiana y saintjohnpersiana, y la relativa sencillez en cambio"⁹⁹. El libro aparecería al año siguiente como Figuración y fuga, editado por Seix Barral, combinando lo plástico y lo musical en un rótulo irónico. El paso de las "figuras" del poemario civil a las "figuraciones" de la obra completa lo justifica Puccini en función de dos hipótesis: significaría el salto del realismo a lo Brecht hacia lo imaginativo o, en términos pictóricos, supondría la evolución de lo figurativo y anecdótico de las 19F a lo no figurativo de las U¹⁰⁰, cara y cruz en suma de una misma poética. Usuras y figuraciones -nombre definitivo- se inaugura con la dedicatoria a Yvonne y una cita de Tibulo. Desde el parcial interés que me asiste en contemplar la tibuliana invocación a la diosa de la venganza a la luz de los resortes ideológicos de 19F, presumo que no sólo lo cotidiano y lo cultural se dan cita en los prolegómenos del volumen sino que, apurando el simbolismo "vengador", diría que ese yo que rescatará 19 cuadros de una memoria corrupta con el objeto de esclarecerse a sí mismo está cargando de hecho -con su "civil" gesto de desenmascarar toda manipulación- contra un sistema político, una clase social, unos condicionamientos educacionales que han moldeado su fachada externa mas no su íntima manera de pensar, ese su espíritu crítico y autocrítico. He aquí la fosca "venganza" que alienta en la pluma de un paradójico hijo burgués de la ira y en el intencionado autoanálisis del héroe poético de 19F.

El poemario que me dispongo a comentar contiene un insoslayable componente autobiográfico, cuya pista puede seguirse fácilmente a través de las memorias y diarios barralianos. El poeta ordenó cronológicamente las piezas atendiendo a la fecha

a que hacían referencia las situaciones narradas, fecha que acompañaba a la anécdota en las primeras ediciones del libro y que después suprimió. Sin desestimar la sucesión cronológica, tan útil a la hora de esbozar interpretaciones, propongo acto seguido mi personal clasificación temática del compromiso poético barraliano, emergente en la totalidad de 19F y en varias composiciones de U.

3.2 LOS TEMAS

3.2.1 UN POEMA PROGRAMÁTICO

Discurso. Como prótico a un poemario comprometido, es una práctica habitual entre los poetas de la 2ª promoción la de anteponer una pieza que revele la voluntad del emisor de hablar de aspectos puntuales, con afán revulsivo, en lenguaje claro y para un auditorio ya sea masivo, ya compuesto por partidarios o compañeros de viaje. Con las debidas matizaciones (no confiesa, v. g., la tópica "conversión") sigue Barral este formato estandarizado, si bien el título del poema encierra también su ironía. En opinión de Tomás Sánchez, el sujeto poético respeta la retórica del discurso, "comenzando con el aval de una cita de autoridad para oponerla a su particular posición"¹⁰¹, plegándose incluso -en el inicio de cada tramo con un breve verso- al ritmo del orador que retoma su exposición. Una exposición algo accidentada por la interrupción de incisos de imágenes (de una complejidad que imposibilitaría su presta captación, en caso de que se tratase de un parlamento oral) que contribuyen a cambiar de dirección o a frenar el flujo discursivo, sosegado en las afirmaciones y vacilante en las ornamentales evocaciones figurativas.

En el plano de la expresión textual sobresale el tono entre enunciativo y apelativo, junto con el continuo cambio de ritmo propiciado por las variadas perspectivas desde las que el hablante pronuncia su elocución. Alterna la enunciación impersonal con el sujeto singular y el plural. El yo apostrofa al vosotros ("sabéis", "si queréis", "os atañe") en un intento de *captatio benevolentiae* que termina clarificando el motivo por el cual reclama la atención del auditorio: "Nuestra,/ porque esta historia/ moral,/ y de clase y civil, como la guerra,/ por igual os atañe/ a buena parte de vosotros". He aquí la crónica que el

narrador pretende contar a un interlocutor plural que no es tanto "la mayoría" de los idealistas poetas sociales cuanto el grupo más reducido de quienes, como él, fueron niños en la guerra, de acomodada condición por herencia y de éticas inquietudes por cuenta propia. Tras despertar la curiosidad del destinatario implícito en el texto (nada mejor que sacar a relucir, en el símil, el término "guerra") el yo busca su adhesión ni que sea condicionada -por la aquiescencia emotiva, v. g., a las imágenes "ilustrativas" que va desgranando- a su causa, a través de un único imperativo, "mirad". El sujeto nosotros engloba, en resumen, al yo "Carlos Barral", al tú Yvonne, a sus coetáneos más próximos e indirectamente al lector, lo que no disuena de la intencionalidad solemne, apelativa y didáctica del "discurso".

Atendamos al plano del contenido. Desenredando el hilo argumental de este manifiesto, extraemos las siguientes claves: el hablante no ha llegado aún al final "de una vida cumplida" y se propone hurgar en las comunes verdades "voluntariosas". Expresa su decisión de explorar en su memoria -"cruzar ahora/adulto por la escena del recuerdo"- para rehacer los distintos retratos de quien ha sido, lo que supone un adelanto de las dicotomías sujeto empírico/sujeto intérprete, niño/adulto, pretérito/presente, que estarán en la base de tantas otras composiciones de 19F. Rebuscará "entre tanta dormida vacación", "en tanta vida a crédito"¹⁰², en el falseado paisaje infantil - "brillante sobre todo porque nos lo han pintado" (tácita alusión al ellos que connota la autoridad ajena, la opresión, el engaño aunque fuese lírico o paternalista...)-, para dar con "las llamadas de la realidad". El buceo por su historia habitada le conduce a la crítica del medio en que ha crecido e, indirectamente, a la autocritica, rasgo presente asimismo en el texto siguiente, Fotografías. El recuento de su vida, en su propósito de ejemplaridad, quizá sirva para robustecer -evocando la imagen del arbusto de la última estrofa, que ya figuraba en la 2a- "nuestras ideas/ demasiado delgadas". El principio y el final delatan la estructura circular del poema. De poner su parlamento bajo la advocación brechtiana, pasa el hablante a cerrarlo con la intencionada referencia a "nuestras ideas" o la necesidad personal y compartida de reforzar criterios ideológicos ya sabemos de qué signo.

Citar a Brecht en alemán es rasgo de intelectualismo, a la vez que buena prueba de que la de Barral fue la única generación española que estudió obligatoriamente el alemán en el bachillerato. Merece la pena el exceso de demorarse en el comentario de Discurso, no darlo por concluido sin abundar otro

tanto en la huella brechtiana, ampliando en lo posible el admitido conocimiento barraliano del Brecht teórico. El realismo crítico de Brecht podría sintetizarse en el hecho de contemplar la deformación de los hábitos artísticos como una forma de acercamiento a la realidad, mientras que el realismo social postulado por Lukács consideraría dicha deformación como una alteración de lo real¹⁰³. No es momento ni lugar para entrar en disquisiciones pormenorizadas, sin embargo creo pertinente repasar algunos logros de la estética brechtiana, conocida en gran medida por su modo de presentar la realidad bajo una luz insólita. La técnica desfamiliarizadora, la demistificación que la estrategia marxista del proceso de representación realista contrapone a la "falsa conciencia" del arte narcótico burgués, tiene por objeto retar los hábitos de percepción y producir nuevas formas de interpretar las situaciones¹⁰⁴, de tal manera que observar las cosas fuera de su contexto normal puede esconder implicaciones político-sociales. De ahí el valor del teatro épico y de la poesía dialéctica brechtiana. Las bases mismas del teatro épico se asientan en el distanciamiento, la narratividad (mediante el uso de la 3ª persona y la acción situada en el pasado) y una finalidad didáctica. Distanciar significa aquí historizar, representar hechos y personas como elementos históricos, perecederos¹⁰⁵. En su creencia de que hasta el pueblo es capaz de vencer dificultades formales cuando se tocan sus intereses, no subestima Brecht la inteligencia del espectador, a quien insta a adoptar una actitud revisionista frente al desarrollo de los hechos, paso previo a la toma de conciencia política. Puesto que interesa más el estudio del hombre que la moral, sobre el escenario únicamente se exponen situaciones para que el público piense por su cuenta. Los actores imitan a sus personajes, pero no se transforman en ellos.

No escatima Brecht medios expresivos -lo que ya había percibido Barral en su alusión al autor alemán en su comentario escrito en Promesse-, contrario a la limitación del realismo ortodoxo de suministrar demasiado pocos modelos. Había dicho: "No es misión del partido marxista-leninista organizar la producción de poesías como si fuera una granja avícola, pues de ser así las poesías se parecerían como un huevo a otro"¹⁰⁶. Si con su teatro, en las antípodas del modelo burgués, procuró insuflar conciencia crítica al hipnotizado espíritu del proletariado, en su poesía seguirá premisas parecidas. Al igual que Mayakovsky, se inclina por la novedad, concede preeminencia al intelecto y rechaza el sentimentalismo. Reacciona contra las técnicas complicadas pero estériles que se ponen al servicio del absurdo, del misticismo gratuito, de la alienación tenida por insuperable. Su engagement

es patente en versos como los que siguen: "En mi canción, una rima/ me parece una insolencia" o "¡Qué tiempos éstos en que/ hablar sobre árboles es casi un crimen/ porque supone callar sobre tantas alevosías"¹⁰⁷. Con todo, no olvida el procedimiento dialéctico y desfamiliarizador de pintar una situación con el objeto de señalar otra bien distinta. Algo del *modus faciendi* brechtiano advierto en cierta consigna de Castellet cuando, en el prólogo a su famosa antología, proclama el reemplazo del poeta simbolista por el realista, palmario en el método de abstracción de la experiencia que, de mítico-simbólico, pasa a histórico-narrativo¹⁰⁸.

Del mismo modo que, a la manera brechtiana, Barral expuso muchas veces datos en sus poemas sin presentar conclusiones (para que, a partir de los signos de indicio, fuera el lector completando el sentido del texto), instaría al lector de estas páginas a que cotejara entre tanto las similitudes entre la poética del alemán -precursor, además, de los existencialistas franceses y tantos escritores comprometidos- y la del catalán en lo ya visto y en lo que ha de verse, a fin de que no cayera en saco roto esta dilatada pero imprescindible digresión. Para el final he dejado el examen del poema brechtiano del que Barral toma el intertexto. En honor a la verdad, cabe recordar que el hablante de *Discurso* utiliza la cita de autoridad como subterfugio para contraponer a ella su propia perspectiva. En nota a pie de página traduce Barral: "Cuando hube crecido y vi a mi alrededor/ no me gustaron las gentes de mi clase/ ni mandar ni ser servido". Es preciso contrastar las palabras brechtianas con un primer asentimiento del hablante ("resulta todo más claro si se puede/ decir como Brecht") y una posterior objeción del mismo, "pero no es este mi caso", referida a su ciclo vital inacabado. La elección barraliana de estos versos descontextualizados me parece al menos ambivalente. En primer lugar porque la exhibición de señoritismo inoculada en poemas posteriores invalidará en parte las buenas intenciones de esta primera declaración de principios. En segundo término porque los versos que siguen en el original brechtiano a los evocados en *Discurso* nada tienen que ver con la postura del poeta catalán; leemos: "Abandoné mi clase y me uní/ al pueblo llano"¹⁰⁹. El trasclasmiento, evidentemente, cuadra mejor con algunos vates sociales de la 1ª promoción de posguerra. En su texto Brecht narra su condición de "traidor" a la clase acomodada, perseguido por quienes le educaron en sus artes y a quienes ahora delata al enemigo, el pueblo, donde ha encontrado su lugar. Barral, al descontextualizar esos precisos versos, como mucho está expresando su malestar por boca del hablante poemático; pero de

ahí a adoptar una posición radical, revolucionaria a lo Brecht, media un trecho largo. No obstante, si en la base ideológica el libro no franquea el umbral del realismo burgués -aceptarse uno tal cual es, sin renunciar a la conciencia crítica-, en la forma estilística, anti-tradicional por excelencia, conseguirá suplir con sus contradicciones de índole revulsiva la carencia de fe revolucionaria que podría achacársele. A ello contribuye, igualmente, la inquietante ambigüedad de un personaje que no acaba de definirse (no parte de un proyecto de "vida cumplida"), cuya crónica pasa, en broma o de veras, como una meta imposible aunque acariciada, por el sibilino homenaje al agitacionista y creativo escritor alemán.

3.2.2 LA ASUNCION DE LA PROPIA CLASE

No resulta fácil deslindar en los 18 restantes cuadros el tema principal de cada uno, puesto que muchas veces son varios los motivos dominantes que se entrecruzan. Sin embargo hay que decidirse por un criterio u otro y es por ello que presento mi selección subjetiva, con todo lo que de discutible tiene. En este bloque preliminar me propongo el análisis, a modo de primer tanteo, de 5 piezas que desarrollan la visión autocrítica del protagonista sobre su reconocida extracción social y la idea de destino inherente a ella. La indagación en la propia infancia y adolescencia se entrelaza con la evocación del ámbito familiar, contrapuesto a la algarabía popular en Fiesta en la plaza o vinculado a la tristeza y la represión en Le asocio a mis preocupaciones. También la inquietud del "heredero" a quien pesa su Apellido industrial se complementa con la figura de la "heredera", esa prima de Luna de agosto de la que el joven presume ante los pescadores al igual que quiere impresionarla con el cuadro plástico -de su "propiedad"- que ellos componen.

Fotografías, último texto en componerse de 19F, plantea el dilema crucial sobre el "método" a seguir en la introspección. La voz adulta se percata de que es preciso distinguir lo que recuerda "de memoria viva" (una de las contadas deslexicalizaciones de frases hechas) de lo que le han contado. Desconfía por principio del juicio de quienes le "ayudaron" a cegar "los rostros más veraces". El emisor contempla un álbum de fotos. Tras una inicial inmersión en los recuerdos, enmarcada entre puntos suspensivos, se reconoce "un retoño feliz del bienestar" (lo que enlaza con el epígrafe de tinte religioso que preside irónicamente el texto) para distanciarse acto seguido del

simple recordar con una pregunta retórica que desliza en su conciencia el dilema mentado. Se prolonga, pues, la intención de Discurso de enfrentarse a la infancia despojándola de sus falsos velos. Para ello se desdobra el personaje entre el adulto/yo intérprete y el niño/yo empírico. Idéntico desdoblamiento, con paralelo apóstrofe al personaje infantil, observo en un poema anterior de Carlos Sahagún, Fotografía de niño, lastrado con una carga elegíaca de la que éste adolece por completo¹¹⁰. En nuestro texto el adulto recrimina al niño que fue su doble faz y su impunidad. Denosta la "venenosa beatitud" de ese "extraño/ personaje cargado de razón", en una postura que recuerda antes la consideración biedmaniana del *niño-fiera* que la idílica perfilada por Sahagún. La insolencia, la curiosidad, la crueldad (la hazaña del experimento con el dolor del sapo) son marcas de un individualizado personaje infantil que volveremos a encontrar en otras composiciones¹¹¹.

Fiesta en la plaza. De los primeros poemas escritos, conserva en la edición que manejamos la fecha a que hace referencia la anécdota: 14 de abril, o sea, día de la proclamación de la Segunda República en 1931. Tomás Sánchez es el único estudioso que distingue en el texto la presencia de dos sucesos históricos encontrados: el ya mencionado y el desfile de la soldadesca mora el Día de la Victoria en 1939. A mi modo de ver los signos de indicio, desde la presentación nominal de la 1ª estrofa, conceden cierto margen a la ambigüedad. Ahora bien, la presencia de ese 14 de abril a la cabeza del poema debe tomarse en cuenta a la hora de evaluar las posibles connotaciones de la 5ª estrofa. Interpreta Tomás Sánchez el "pasacalle" como un signo despectivo que vendría en apoyo de su sugerido acontecimiento posterior, quizá aludido también en la pincelada metonímica "el brazo" (¿el saludo fascista?). No obstante, pienso que la misma brevedad de la pieza impide emplazar en estos 4 versos la referencia a un suceso tan contrapuesto que no puede quedar ni bien integrado ni bien defendido del modo en que Sánchez pretende, a saber: que el yo adulto lamenta no poder acordarse de su alborozo cuando la celebración callejera por la República y sí, en cambio, del otro desfile. Antes creo que las estrofas 4ª y 5ª son paralelas en el ritornello del "¡qué lástima!"¹¹² y complementarias en el hecho de poder acordarse el yo intérprete del entusiasmo de los demás y no del propio. Al adulto le hubiera gustado localizar en la memoria aquel hipotético "partidismo" del niño que pudo haber sido, que tanto "ofendía/ a las personas serias", cual si de una prematura andanada contra la propia clase se tratara. Pero no nos dejemos llevar por las apariencias. El adulto no se rememora "niño

republicano" como consigue acordarse (máxime cuando hay constancia fotográfica de ello, según leemos en las memorias) de aquel perro suyo con ruedas, grande -desde la óptica infantil-, lo mismo que recuerda enorme la estatua de Anselmo M^a Clavé. A pesar del tácito homenaje republicano y las connotaciones solidarias que convoca la voz "plaza" del título (dos valores presentes asimismo en la biedermaniana Piazza del Popolo), Barral opta por un cierre inocuo en su misma estructura disyuntiva: el deseo de poder contemplarse "oyendo" en el balcón -niño pasivo- o, simplemente, a lomos de su perro de juguete.

Apellido industrial. Carme Riera detecta aquí la mala conciencia supeditada al décalage generacional, mientras equipara el tratamiento irónico del tema del heredero con Discurso a los jóvenes de Angel González y Las grandes esperanzas de Jaime Gil. El recuerdo inicial del hablante se remonta a las "raras visitas" que de niño efectuaba a la oficina del padre. La estilística barraliana es elegantemente elusiva en lo tocante a nombrar el lugar. Describe con morosidad sensorial y subjetiva -la esquina gastada, "tierna como la voz del padre", personificación y símil impropio- un espacio interior que le producía entonces "una impresión amable". La 2^a estrofa hace las veces de puente ("pero") entre la antigua impresión y la que le reemplazará, menos grata, cuando menudean las visitas. En el tramo siguiente no hay asomo de sentimentalidad como la hubo en la repentina reconstrucción inventada de la voz paterna. Las obligaciones del apellido pesan como fardos, lo que se patentiza en el despliegue de léxico comercial ("todo estaba pagado, todo a crédito", palabras que remiten a "vida a crédito" de Discurso, "idea de renta" de Pueblo o "negocios principales" de Pasillos) y los símbolos del agobio existencial o la falta de aire y luz "allí por las mañanas". Teme el heredero la decrepitud del deber mercantil que le aguarda, metaforizado en la "calle futura" de funesto color y rubricado por una imagen que más parece el correlato objetivo de su propia angustia: "...y una muchacha triste que pasó/ sin prisa..." (nótese la peculiar puntuación que destaca y deja en suspenso los versos). Por una vez, de manera excepcional, la fémica -elemento salvífico y portador de alegría en Barral- es vista sin su habitual valor positivo, como indica el adjetivo valorativo. De nada sirve la negativa del sucesor a asumir su destino en la saga industrial. Impotencia, antes que mera ironía, destila el rotundo epifonema que da al traste con la libertad del joven, ya "rendida" (palabra que, por una paranomasia in absentia, nos remite a "vendida" o las "horas vendidas" del ámbito laboral): "y era libre/ sólo para decidir lo que no importa"¹¹³.

Luna de agosto. En un apunte de Diario de Metropolitano, fechado en 1959, Barral confiesa tener in mente este poema al que luego asignará un título trivialmente romántico, según Riera, o tomado del piemontés Pavese en criterio de T. Sánchez. Escribe el poeta catalán:

Sería un poema igualmente "objetivo" en que la experiencia moral vendría atribuida a un personaje inventado: una prima "à la fleur de l'âge". La visión del pueblo joven y alegre, en el acto de "varar"(...) Los pescadores la hacen dudar, pensar tristemente en su "opositor a notarias" blanco y fofo. El protagonista lírico será sólo lector de la mirada dubitativa y triste de la chica¹¹⁴.

Pero entre el propósito y su realización sobre el papel hay divergencias. El argumento puede resumirse así: el joven personaje lleva a su prima a presenciar la botadura de un barco pesquero. Juan Ferraté ha comentado por extenso la pieza, a la que califica de "study of manners, un cuadro completo de relaciones y comportamientos sociales"¹¹⁵. Hasta el verso 7 no se introduce propiamente a la prima, a la que individualizan diversas notas. De un lado su delicada discreción ("insistió en no acercarse demasiado,/ temerosa de la intimidad caliente del esfuerzo"), indicativa quizás de escrúpulos sociales motivados por su buena crianza; de otro, la mueca triste o dulce que el hablante le adivina cuando termina el acto de la botadura, lo cual le conduce a pasar por alto el misterio de su belleza, que entonces le impresionaba, para emitir una hipótesis desde una perspectiva actualizada sobre cuáles pudieran ser los pensamientos recónditos de su compañera: "pienso si no sería por contraste,/ si estaría pensando en las medidas/ de su gloria cercana, en los silencios/ de un atento aspirante al notariado/ con zapatos lustrosos y un destino/ decente...". Carme Riera evoca oportunamente lo escrito por Neruda acerca de las "tristes muchachas casadas con notarios"¹¹⁶. Si en Apellido industrial la crítica recaía en el destino del heredero, aquí es el destino de la hija de buena familia lo que Barral pone en la picota por medio de ese irónico juicio enunciado desde el presente (otro tanto presenciarnos en Plaza Mayor de Caballero, en la visión del sujeto poético, actualizada y distanciada, de su acompañante en el pasado). Con todo, estimo el rasgo de ambigua tristeza - "dulce", calificativo que mejor se aviene al carácter femenino - más evidente en la muchacha que la primigenia intención, adelantada por Barral en su diario, de sugerir cómo "los pescadores la hacen dudar"... Ni siquiera duda. La "gloria cercana", el "destino decente" no parecen suscitar en ella la rebelión que sí provocó en el heredero del anterior poema examinado. De ahí que Juan Ferraté resalte la nulidad moral de esta hembra de "ojos de animal nocturno" (previa

desintelectualización), a merced de las convenciones, inane brillo erótico de un reflejo -según deduce del postrer símil, apoyado en la banalidad de la "sarta de abalorios"-, que acabará vendiéndose al mejor postor. A esta interpretación opone Riera su creencia de que los abalorios no son tanto síntoma de estupidez como neutro soporte de una comparación traída por el proceso mnémico. Ya se haga una lectura incisiva o neutra del cierre, en la valoración moral de la prima, no debemos olvidar por otro lado el papel del individualizado joven que la acompaña, quien hace las veces de enlace entre la fémina y los pescadores. Frente a ella presume de "aquel vivo episodio de argonautas/ que era mi propiedad, de mi experiencia" (nótese la calculada acepción burguesa del concepto de propiedad y la mitificación operada sobre los hombres de la mar, vistos "como en un friso", componiendo un cuadro de colectiva y viril belleza plástica). Se entretiene el narrador en la descripción minuciosa, de alto voltaje lírico, de esta estampa del mundo del trabajo (es patente el placer estético del hombre ilustrado oculto tras el personaje), estampa que encara con ánimo voyeurista -observador distante- y con la vanidad de saberse vinculado a esta exhibición náutica que, supone, le revaloriza por contigüidad a los ojos de la muchacha. Frente a los pescadores asume sin problemas su condición de señorito gracias a la baza de la prima, motivo de ostentación social ("nos sonreían/ y sentía con orgullo su presencia/ y que fuese mi prima") como lo será el lujoso automóvil en otro momento y lugar.

Le asocio a mis preocupaciones se define, en nota de 1959 del Diario de Metropolitano, como la parodia novelística de un esquema místico, justificando la cita precedente de La vida de Santa Teresa a modo de irónico contrapunto de los olvidos religiosos del protagonista. Se trata, en efecto, de la crónica novelada de la evolución psicológica del adolescente en un proceso de pérdida de fe religiosa. El enfoque del tema es transparente y sincero, de tono menor, en su exposición de una crisis asumida como quien relata una fallida historia de amor. La apelación al tú, al ser amado de antaño, preside todo el discurso. Más que recalcar en las distintas fases por las que pasa el enfriamiento de esta "relación" o la manera en que ello se transmite (los puntos suspensivos, indicativos de la vacilación del sujeto que busca el término más adecuado; el discurso referido y sincopado de las peticiones del adolescente a su mudo interlocutor, expresadas mediante el imperativo "haz"; el antiguo empeño en invocar ritualmente al ser amado, "torturándome hacia los pormenores de tu imagen" -nótese el

gerundio propio de la visión adulta enjuiciadora-; la fingida presencia convocada cada noche como antídoto contra el pecado o emergiendo a ratos durante el día "como un premio fugaz"... , hasta que la narración de aquellos desvelos cambia de signo a partir del "mas" adversativo de la 7ª estrofa), me interesa destacar dos aspectos apenas insinuados: la recreación de escenas familiares y el asunto de las implicaciones ideológicas. Hay acritud por parte del hablante en la evocación del reducto hogareño bienestante, que recuerda ligado a otros ámbitos represores: del "vivir diario" forman parte "los muros del colegio, los siniestros pasillos o las voces/ de la mesa familiar cuando se hablaba de dinero". La mención pecuniaria connota las prioridades tenderiles pequeñoburguesas tópicamente catalanas. Más adelante leemos: "o en las veladas tristes, en familia,/ junto a la radio tonante,/ o cuando la humillación me acaloraba". Dicha tristeza concuerda con "los amargos/ antros de nuestras familias demacradas" de Las alarmas. Algo deslavazado se presenta, por contra, el sentimiento de humillación, quizá matizado por la acción verbal que, a su vez, podría remitir a las supuestas discusiones "acaloradas" sostenidas por el adolescente en el reducto doméstico, cual marca de un incipiente espíritu contestatario que luego se manifestaría en la corrección de lo que fue propio a la primera juventud, la contraproducente sobrecarga religiosa impuesta por "la tradición más inmediata". Por supuesto, el confesionalismo reinante está detrás de la prematura adopción de tal inquietud mística. Sobre el adjetivo culto de la "radio tonante", Tomás Sánchez realiza una densa lectura: alude al sonido defectuoso de

una radio de la época, pero simultáneamente hace referencia a una expresión metonímica (Júpiter tonante), lo que carga el calificativo de connotaciones bélicas que convienen al contexto designado: una familia en torno a un aparato de radio escuchando el "parte" de guerra¹¹⁷.

Esta dudosa clave ideológica precede a las -más contundentes- situadas en las estrofas 8ª y 10ª, encuadradas en la segunda mitad del texto cuando se describe la discontinuidad en la costumbre y la pérdida de interés, al principio vergonzante, hasta llegar a la consideración de aquella historia pasada como un "sueño". En la 8ª se implanta la duda en la conciencia crítica del joven, sin ahorrar la insinuación mercantil contra la casta eclesiástica: "Comenzó a incomodarme/ la sociedad de tus amigos, la dudosa/ verdad de tus quehaceres". De cuño marxista, no exenta de antirretórica autenticidad, me parece la afirmación de la 10ª estrofa ("y aprendía/ a ver el mundo sin ti,/ a llenar tu vacío con las cosas"), reveladora de las tesis del filósofo alemán, para quien la religión peca de

inmoralidad por cuanto el mundo que propugna no sólo es ficticio (para componer un Dios inventado, el hombre ha tenido que vaciarse, convertirse en algo extraño) sino que aísla a las personas. Según Marx, la praxis revolucionaria reacciona contra los imaginarios consuelos inherentes a la alienación religiosa, "opio del pueblo", con el objeto de mirar cara a cara los auténticos problemas¹¹⁸.

3.2.3 LAS EVASIONES

Los 4 poemas que examinaré en este sub-apartado han sido reunidos también por T. Sánchez bajo un mismo denominador común temático que él titula "iniciación al erotismo". Mucho de eso hay, qué duda cabe, pero no exclusivamente. Recordemos que en M el encuentro sexual, el pacto animal, constituía casi la única forma de establecer contacto en un ámbito harto enrarecido. Otras son las razones del erotismo de 19F, no muy distintas en su fondo a las de M. La contemplación del desnudo de la criada por parte del niño de clase alta tiene un final ambiguo, la mitificación del mundo del celuloide junto con la fantasía onanista responden a la necesidad de zafarse de un entorno desagradable y el prostíbulo deviene un pretexto más para demostrar la convergencia de clases sociales en el espacio común del sexo. En los siguientes botones de muestra barralianos de aquella visión "integradora" consubstancial a los poetas del medio siglo, no dejamos de rastrear la crítica -insinuada en las carencias, en lo que se calla- incluso por vía evasiva.

Reino escondido, en 4ª posición dentro de 19F, va encabezado por una cita de Casanova que preanuncia la iniciación pueril a la sexualidad que quedará vagamente sugerida en el soliloquio textual. La figuración femenina imaginada y sus efectos se describen a través de símbolos, elipsis y adjetivos valorativos (el olor "a nocturno animal" recuerda, cómo no, los "ojos de animal nocturno" de la prima en Luna de agosto), con un pudor paralelo a los escrúpulos ("entre temores") con que el héroe infantil hubo de desafiar entonces los dictados de la moral impuesta, los avisos contra las tentaciones pecaminosas. Es también la iniciación del niño al voyeurismo erótico, ya sea con base real o ficticia, que se prolongará en Baño de doméstica y en una leve insinuación de Los PP y el verano ("y nunca más, entonces, / vería entre las franjas / de su vestido almidonado"). Después, la propensión mirona pasará a ser dominio del adolescente (Al tamaño del cine) y, en U, del adulto (La dame à

la licorne, entre otras composiciones).

Baño de doméstica. Lo que en el poema precedente ocurrió en "las horas del no hacer", en éste acontece "a la hora del sol,/ cuando sesteá la disciplina", ocasión por antonomasia para el pecado, como la que ofrece el "árbol solar" de Los PP y el verano. T. Sánchez indica que difiere lo anunciado en el título -paráfrasis del "baño de Diana", según Riera- del contenido textual, puesto que no sólo la acción empieza in media res sino que se patentiza la técnica simbolista de recrear antes las sensaciones que el hecho en sí. Me interesa, sin embargo, centrarme en el cierre poemático, sobre cuya interpretación hay encontradas opiniones. A la visión infantil del desnudo de la criada -con todo el convencionalismo de esta escena de iniciación del burguesito al aprendizaje erótico- se sobrepone la evaluación del narrador adulto que moteja aquello de simple "recuerdo esteticista". Mas luego añade: "Pero me gustaría ser más joven/ para poder imaginar/ (pensando en la inminencia de otra cosa)/ que era el vigor del pueblo soberano". El inciso parentético es lo que más especulaciones ha generado entre los estudiosos. Riera señala la apología barraliana, con ciertos reparos, del "triunfo de la revolución"¹¹⁹. Jové detecta en la voz adulta el deseo sexual por la doméstica y la ironía sobre el tema "social" en la exaltación de la clase explotada en virtud de "su fuerza física o su esplendor sexual"¹²⁰. Sánchez observa una distancia entre el personaje y el escritor, palmaria en la actitud "realista" del último al negarse a interpretar de forma simbólica los hechos¹²¹, contrariamente al criterio de J. L. Giménez Frontín, para quien el autor "quisiera, en base a su mala conciencia de clase, deserotizar el recuerdo e insertarlo en un código de valores revolucionarios"¹²². Miguel Casado habla, en fin, de "mal gusto"¹²³. García Martín percibe en poemas anteriores -Un pueblo, por ejemplo- la identificación del protagonista inmaduro, receloso de los aldeanos, con la mentalidad burguesa; ahora, por contra, "el narrador adulto se siente ideológicamente afín a la clase opuesta"¹²⁴. A este mosaico de opiniones cabe añadir la del propio Barral, quien aduce que "el protagonista es un niño, pero su mirada es la de un adulto que, además, se ha ido confeccionando un mundo de esteta"¹²⁵. Advierte que la anécdota se sitúa en 1936 y por tanto "la inminencia de otra cosa" apunta a la víspera de la guerra civil; que la criada desnuda le recuerda al adulto intérprete la moneda de cobre de la República y que coexisten paradójicamente la burla y el elogio de una clase. La elección de cuál sea la exégesis más adecuada queda al libre albedrío del lector.

Al tamaño del cine es un título irónico, según el autor, en alusión a La Géante de Baudelaire. El texto, no obstante, juega con la bisemia del cine y la fantasía erótica. Riera ve en este ejercicio mental del sujeto adolescente invocando a la estrella del celuloide (en Le asocio a mis preocupaciones el objeto del reclamo era el ser amado divino) la excusa que "le sacará por unos momentos de la sordidez ambiental, salvándole incluso de las poluciones nocturnas"¹²⁶. Aunque Barral confesara visionar mal las películas ("veo una película y no recuerdo absolutamente la narración, recuerdo los detalles"¹²⁷, aserto que remite a su misma praxis poética o, en otro orden de cosas, a la exacerbada sensibilidad del personaje escultor de Penúltimos castigos, obcecado con las formas y los colores), no es desdeñable la importancia y utilidades del cine en la España de posguerra. Así lo asegura Shirley Mangini:

Antes de los 60, el cine escapista, sobre todo el cine extranjero, era el medio de diversión más popular. Pero no sólo se iba al cine para divertirse; los locales eran de los pocos lugares calientes y oscuros. Además de servir de diversión, a veces eran un refugio de la persecución, del frío, y un lugar para llevar a cabo actos que estaban censurados en los demás lugares públicos¹²⁸.

En un momento en que el cine era todavía un medio de mayorías, acaso funcionara como válvula sublimadora sin distinción de clases sociales frente a la abyecta realidad franquista. Antonio Fernández Molina redonda en el buscado evasivismo de esa inmersión en un tiempo y lugar ideales, invirtiendo el verso guilleniano: "Si voy al cine es porque sé/ que el mundo está mal hecho"¹²⁹. Volviendo al poema que nos ocupa, nótese que la hostilidad ambiental late tras el "invierno gris" o la afirmación "ellos ignoran que vendrás". La postrer estrofa, enmarcada entre puntos suspensivos y a base de prótasis condicionales inconclusas, esquiva cualquier juicio de valor lapidario. Una locución coloquial, "sin orden ni concierto" - rara en la refinada estilística barraliana-, precede a los versos finales: "sin mañana/ de lunes..." En criterio de Riera el último verso, diseminado, utiliza la interrupción gráfica de la línea poética para realzar rítmica y visualmente el sintagma. A mi modo de ver, el personaje expresa también en el cierre la voluntad de confrontar la idealizada intimidad de su ensoñación erótica, de raigambre cinéfila, con el agobio existencial inmanente en el cotidiano comienzo de la semana y sus mediocres obligaciones¹³⁰.

Primer amor. El rótulo, calcado de uno de Pavese, amaga de nuevo un efecto irónico por ser el asunto del texto una experiencia de amor venal. Mas no lo parece tanto si cotejamos

esta primera y compartida liberación "real" de los sentidos protagonizada por el joven burgués (no se olvide: "encarcelado" previamente en el colegio ignaciano, presa de todos los prejuicios inculcados, religiosos, morales y clasistas) con una anécdota vivida por un preso de carne y hueso, Marcos Ana. Tras permanecer largos años en las cárceles franquistas, es liberado en 1961 y tiene su primera experiencia de amor carnal con una ramera a quien relata sus penalidades; ella le corresponde con su solidaria comprensión emocionada, de tal manera que concluye el preso político excarcelado: "Me iba no como el que ha estado con una prostituta, sino como el hombre que ha vivido el primer amor"¹³¹. Ahí quería llegar, salvando las naturales distancias. Aunque este poema adolece en realidad de pretensiones de verdadero amor -ni siquiera ahorra el hablante, según advierte Jové, la crítica en el entorno emotivo en la comparación de la tópica ropa interior rosa de ella con "un envoltorio de farmacia", destacando tal vez cierta asepsia del encuentro sexual, en la línea de "la cama esquemática" que subraya suficientemente la escueta funcionalidad de una habitación de burdel-, parece claro que la sola alegría de la carne (los gestos fiados "a maravilla" -exultante forma afectiva de afirmación) propiciada por la fémica complaciente llegará a redimir al personaje tanto de su egotismo como de la sordidez circundante. El olvido de sí ("y hacía que nos olvidásemos de nosotros mismos"; "(sentía) menos prieta/ la atención a mí mismo"); junto con la consecuencia de reconciliarse con la vida ("(hacía que) amásemos la realidad", "(sentía) más amigas las cosas": nótese el paralelismo semántico entre estos versos de la 1ª y última estrofa), serán el anverso y reverso de una misma medalla, de un aprendizaje: el de la madurez. Quizá sea ésta la respuesta al sentencioso inicio conversacional, a esa perplejidad ("lo extraño(...) no estaba en ella") que queda en suspenso. Vemos cómo la clientela del lupanar reúne en la solidaridad de machos a los representantes de extracciones sociales de vario pelaje: el señor, el mecánico, el alumno conocido. De nada sirve haber sido "cuidadosamente guardados del contagio"; más tira el instinto sexual y de ello se percata "ahora" el sujeto narrador. Así pues, gracias a la muchacha que un día emigró de Jaén -cuyo discurso referido resulta como mucho prosaico en el tema, aunque no tiene por qué denotar un habla lingüísticamente ramplona, indicadora de clase social baja-, se resigna el héroe poético a encarar el "forzoso regreso a la costumbre", en la deslexicalización tendenciosamente deíctica "ciudad arriba". Lo mismo que las fantasías eróticas fundadas en el recuerdo de las primas, en Los PP y el verano, le habían hecho madurar frente a la muerte colegial, aquí la satisfacción

del rijo -el crudo contacto con una realidad de la que ellos, los mecanismos represores, quisieron apartarle sin conseguirlo... por fortuna-torna su mirada más confiada. Esto explica, en consecuencia, el desplazamiento calificativo final implicado en "y la humedad afectuosa/ de las plazuelas apartadas", donde el primer adjetivo es simultáneamente impropio y valorativo.

3.2.4 EL ENFRENTAMIENTO DE CLASES

Las diferencias entre distintas extracciones sociales se plasman especialmente en 4 composiciones. En todas, salvo en Sol de invierno, hay mala conciencia desde la óptica del emisor, quien realiza de paso su autocrítica (aspecto que no eclipsa, a mi juicio, el otro, dominante, de un planteado más que desarrollado "enfrentamiento de clases"). A Un pueblo y Molinillos de viento se aplicaría la siguiente aseveración de María Payeras: "el autor se siente objeto de desprecio por parte de alguien debido a la clase social a la que pertenece. En uno de esos casos, además (Molinillos...), nota la burla que su actitud redentorista provoca en el interlocutor al que quería aleccionar"¹³². Poemas concomitantes a estos 4 serían los ya comentados Apellido industrial (virtualmente ilustrativo de la mala conciencia antes que del choque entre clases) y Luna de agosto, donde el señoritismo del sujeto poético, miembro de la burguesía ciudadana, se hacía patente al igual que en las piezas que siguen, bien en contraste con los lugareños de un pueblo, bien con un indigente, bien con los pescadores de Calafell (asunto también tratado en Hombre en la mar).

Sol de invierno tiene como asunto una estampa autobiográfica del invierno en Calafell, situada en el tiempo mítico de la infancia feliz, cuando aún vive el padre del poeta. Ni el padre ni la familia se nombran en este poema que abarca la duración de una jornada entera -desde el almuerzo hasta la caída del "último rayo de sol"-, aunque son aludidos en el sujeto plural nosotros contrapuesto a ellos, los pescadores "amigos" (se repite el sustantivo dos veces, denotando la ignorancia del personaje infantil en cuanto a las distancias de clase). Un juego de oposiciones tiñe el discurso notarial y expresamente elitista a la vez del hablante: las barcas decrepitas contra el automóvil "anguloso y solemne como un acorazado" (Sánchez indica que este verso zaguero se alarga para evocar la longitud del coche, símbolo de un status social); los vestidos

"exageradamente protectores" de la tribu urbana contra los tabarros y las gorras del clan marítimo (más solidarios que los burgueses, si cabe, en el acto de cerrar "los portones por guardar el calor/ y por saberse/ juntos contra la insidia del invierno"); la visión un tanto superficial de la familia respecto a los pescadores ("Eran nuestros amigos. El cariño/ que les tenían les hacía reír,/ los ayudaba en su papel de pintorescos") contra los problemas reales de éstos, expresados a través de las interlocuciones en estilo directo. La complaciente escena inicial parece, según Sánchez, una acotación escénica de Valle-Inclán a tenor de la presentación nominal y esquemática, a modo de plano cinematográfico. En el discurso referido de los pescadores alterna el excesivo lujo verbal con algún préstamo lingüístico del catalán ("bou"). Las sucesivas descripciones (a destacar el símil zoomórfico de las uñas "de pájaro" del pescador, paralelo al gesto de identificar al mendigo de Molinillos de viento con una "vieja alimaña") alcanzan las cotas de precisión sensorial acostumbradas en este gran observador que es Barral. Digamos, para concluir, que aquí el choque de clases constituye tan sólo la crónica de un estallido anunciado, que expresiones tal "su papel de pintorescos" o "nos escoltaban" encubren por un lado la velada crítica efectuada desde la perspectiva adulta sobre la falsa fraternidad y, de otro, el presagio de la guerra civil próxima, el aviso de la cual se prolongará todavía en *Un pueblo y Baño de doméstica*.

Un pueblo. La excursión a un pueblo "pintoresco" se convierte para el sujeto poético infantil en la primera experiencia de temor social frente al "vigor del pueblo soberano" enunciado en *Baño de doméstica*. Queda patente el irónico contraste entre la alabanza de aldea del epígrafe tomado de Antonio de Guevara y la conclusión final ("me sentía crecer/ húmedo de miedo"). Aquí el voyeurismo no puede catalogarse como erótico ni civil: es puramente burgués. La osadía de "irles a observar/ a sus pueblos decrepitos" -ellos, de nuevo, designa a los de la clase social opuesta- tiene un precio. Parcelaré la composición en dos mitades dotadas de sentido: el relato de la excursión y la evaluación que del incidente hace el sujeto intérprete. Una oración causal abre el texto, con afamado hallazgo estilístico incluido (la plaza "hermosamente enferma de abandono"). El afán justificativo prosigue en la definición, entre paréntesis, de lo que es un pueblo según el punto de vista pequeñoburgués¹³³. La rutina de la visita turística del sujeto plural urbano y acaudalado comporta la mecánica snob de reparar en los ángulos estéticos de rigor ("contemplamos/ otra vez el

efecto de los montes") y la idea de que el tiempo es oro - "(nuestras horas comportan una idea de renta)", expresión comercial oblicuamente incisiva, del tipo de otras localizadas en diversos poemas de Barral y Jaime Gil-, en contraposición con la "paciencia mineral" del Café aldeano. Dos signos de indicio preceden al incidente del choque frontal interclasista, único en 19F: la censurada mención "CASA DEL..." (casa del pueblo o ayuntamiento, leería el lector avisado) y la luz amarillenta, hostil (recordemos las "lámparas amarillas" de Los PP y el verano, imagen correlativa a la de "las bombillas enrejadas" del final de nuestro poema, susceptible de una doble lectura literal y política), de los faros del automóvil de lujo, nombrado mediante la metonimia "chapa". Uno de los lugareños descarga un puñetazo -aludido en elegante circunloquio- contra la provocación que el coche supone en tanto correlato objetivo de la opulencia de los ricos, según Riera. "(¡Oh déjalo, es un loco,/ un insensato...)": he aquí la réplica de la perspectiva bienestante, "que prefiere entender como gesto aislado y fruto de la locura de un solo individuo, al que no se debe dar importancia, una actitud de revanchismo colectivo con la que el poeta pretendía conectar"¹³⁴. Acto seguido sobreviene la interrupción, evidente en la pausa tipográfica y el consecuente cambio de tono, que da paso a la valoración del incidente desde el actualizado ángulo enjuiciador del adulto, de la que algo presintió el niño sin embargo. La mala conciencia se transparenta en expresiones que rezuman perplejidad y miedo: "nuestra presencia escandalosa", "la enemiga mirada". La excursión tiene su causa y su consecuencia, quizá reforzada esta última en exceso en su implicación ideológica: "Porque algo/ que no sabía qué era nos marcaba". Una marca que, en criterio de Riera, "consiste en una mezcla de comodidad y voyeurismo paternalista" que define la postura del personaje, quien "no se arrepiente de la excursión, ni del cálido arropamiento que le proporcionaba el acolchado de la tapicería de su automóvil"¹³⁵.

Molinillos de viento. El tiempo de la anécdota se sitúa en 1950, simple indicación del fondo autobiográfico de la misma, inspirada en el encuentro de Barral y Oliart con cierto indigente en Reus. Según refiere el autor en Diario de Metropolitano, intentó "conseguir un poema muy narrativo", mostrando simultáneamente su preocupación por el tono, demasiado solemne, en que se quedaba este "paralelismo de ocios y barbas". Alternan en el texto el presente -ostensible, también, en las acotaciones nominales- y el narrativo pretérito imperfecto, con la excepción de una pregunta retórica formulada en pretérito indefinido alusiva a un episodio eludido (el de la fruta comida

por el vagabundo) que el lector se ve forzado a reconstruir. Empieza el relato con la particularizada extrañeza del personaje narrador "de ser reconocido/ por un mendigo" (encabalgamiento que engaña momentáneamente, por su doble sentido, la expectativa lectora). Los retazos de la vida del indigente son evocados de forma esquemática a partir del discurso referido en estilo indirecto. La estrofa 4ª supone una tácita interpelación al mendigo, equiparado a la vez con una "vieja alimaña" y el propio tren. Enseguida el personaje narrador adoptará un papel más activo: "Intentaba/ catalogar su historia, revelar/ su condición de subdesarrollado/ cuando empezó a reírse con un sordo/ rumor de las entrañas". Otra vez la sombra del señorito, ahora "concienciado" en imprevisto y bienintencionado afán mesiánico, se enfrenta con el individualismo de un personaje voluntariamente marginal que acaba dejándole plantado "sin decir/ las gracias" por la fruta ofrecida y "como si huyera". La "tos henchida de desprecio" del otro, descrito en trazos expresionistas ("oscuro garabato"), va a ser la única arma blandida contra la burguesa voluntad uniformizadora, igual que el puño del pueblerino que golpeó el coche lujoso en Un pueblo lo fue contra aquel emblema de ostentación social. Riera considera más rilkeano que social el tratamiento del tema, próximo al monólogo desafiante del marginado en El mendigo de Espronceda. Por su parte, Sánchez evoca el idealismo crociano inmanente en el personaje desafecto de Mendigo al pie de un cartel de M, antecedente del perfilado en esta pieza, similar en el asunto a Una aparición de C. Rodríguez y El mendigo de F. Brines¹³⁶. En efecto, con originalidad y acierto se desmarca Barral de la retórica tremendista, del cuadro feísta, del explícito prurito aleccionador consubstancial al abordaje de dicho tema, optando por una visión menos parcial, distanciada y que hable por sí sola. Al modo brechtiano, la paradójica sencillez del planteamiento textual funciona como categoría estética, encerrando la más metafísica de las filosofías. Incluso la escueta mercancía del pobre que da título a la composición parece un correlato de lo que él mismo encarna: la emancipada fe vitalista, refractaria más que ninguna al orden instituido.

Hombre en la mar. Puesto que el poema se compone de 5 partes, analizaré cada una por separado, haciendo especial hincapié en las marcas del compromiso. El enfrentamiento de clases está en estado latente en I y III, donde se pone de manifiesto lo que el mar representa para el aficionado y para quien vive de él. En los restantes trancos se concede prioridad a otros temas: el mar como espacio para el amor (II), la elegía

por un mundo en proceso de extinción (IV) y la reflexión metapoética y política (V). Es preciso examinar esta suite de modo unitario para esclarecer algo más el sentido de 19F, que se abre y clausura con sendas piezas sintomáticas.

I. En tono confesional desgrana el sujeto poético su orgullosa sapiencia sobre los entresijos del oficio marinero, probada en el despliegue de tecnicismos náuticos. Una serie de oraciones causales ("Porque conocía el nombre de los peces"..., "porque entendía de nudos y de velas"...) reconduce el discurso hasta una afirmación formulada de manera adversativa: "Sólo que aquella ciencia era lujosa". De la inicial declaración de conocimiento del oficio, pasa el hablante a admitir su ignorancia respecto a los "días peores", cuando el mar deviene "un desagradable incidente o una trampa", con lo que percibimos su postura amateur y periférica pese a las apariencias. Por consiguiente, emerge un conato de autocrítica en este primer tranco.

II principia con preguntas retóricas, en presente, que interpelan a un tú, la amada, con quien el emisor ha vivido horas de cálida intimidad -recordadas en pretérito imperfecto- en el mar. "Éramos como huéspedes de la libertad". Verso éste susceptible de una lectura contextualizada -la libertad de los amantes, en soledad, sobre una superficie marina extemporalizadora- y otra, retorcida, pendiente de la probable llamada de atención contra un tiempo sin democracia. Dominan los versos en esticomitía indicadores de serenidad, tampoco horros -como en la parte predecesora- de descripcionismo lírico y cromático.

III da cuenta de una jornada entera transcurrida en la mar, en plena labor pesquera. La progresiva gradación de la luz, captada en símiles de un detallismo preciosista ("como una red de oro/ cabrilleaba la luz en el moroso/ vaivén del mediodía"), sugiere el avance del día. Un prometedor sujeto plural -en el que el yo se incluye- aguarda "hora tras hora" mientras sueña (véase la estructura paralelística encabezada por el "soñábamos") con la captura. La conocida tendencia del sujeto poético a la mitificación de escenas marítimas (de la que ya vimos un adelanto en Luna de agosto) se insinúa en el cuadro estético imaginado sobre la "magnífica" agonía del atún y en la postrer tentación, confesada, de dignificar aquella aventura colectiva: "Y yo hubiese querido/ creer en la fatiga común, en el cansancio/ antiguo de los músculos desnudos,/ que era como de Ulises(...)". Al fin oímos al yo en 1ª persona, quien reconoce

lúcida y humildemente que la jornada fracasada tiene distintas repercusiones para ellos (retratados metonímicamente "en los ojos que aguardan el salario") y para sí mismo, recalcando la inexactitud de "que fuésemos iguales". Desde la ilusa visión infantil de Sol de invierno hasta el juicio mencionado hay, evidentemente, una progresión ideológica.

IV. Un aire conversacional ("cierto, parece", "me parecen", "me digo", etc.), introspectivo y nostálgico (la recurrencia de tinte fatídico del "lo sé") acompaña esta reflexión en presente sobre unas "bellas herramientas", unas profesiones, unas gentes (los viejos "torcidos por la mar comoya nunca/ se torcerán los hijos de sus hijos": imagen elocuente en su emoción y justeza ensamblados) que están en vías de desaparición. En el apartado "El poeta" anticipé algo al respecto, reseñando la opinión de Barral en sus memorias sobre el mancillado Calafell de los años 60. Los vestigios de la colonización turística se evidencian en los bañistas acampados "en la dorada/ hoz de arena finísima" (nótese la expresividad metafórica) y en la expansión de "un suburbio/ de hoteles y terrazas donde estaba/ la silla del recuerdo..." Los puntos suspensivos llaman la atención del lector a fin de que repare en el trasfondo tendencioso de tan críptico guiño¹³⁷. A continuación el protagonista se somete a autocrítica. Confiesa su reprehensible idealización de un mundo al que admiraba "por lo brutalmente limitado", su impenitente propensión a la vanidad (el narcisismo de quererse a sí mismo rico en experiencia y en "exagerada jerga marinera"), su tenacidad en el intento de detener la belleza de unas ruinas (aquel egoísmo estético que descubríamos en las memorias barralianas). Diríase que el héroe poético empieza a parecerse a Carlos Barral ineludiblemente. La última estrofa constituye un aviso contra "las pasiones de la inteligencia" y la confirmación de que, a menudo, el poeta piensa "a través de un personaje", todo un anticipo del motivo metapoético que desarrollará el siguiente tranco.

V. De nuevo encontramos la reflexión actualizada desde el presente, aunque de distinto jaez. Hay indicios de afán recapitulador en este soliloquio plagado de deícticos ("ahora"; "estas cosas", "este rezón", repetidos ambos sintagmas por partida doble), con algún que otro prosaísmo coloquial ("por ejemplo", "bueno"). El plano descriptivo va a encadenarse al moral en función de cualquier pretexto. Al comienzo, el acto de doblegar el sedal sirve al hablante para "anudar" la memoria y propiciar la introspección. "Este rezón" -ancla pequeña, una de las "bellas herramientas" náuticas- que sostiene en sus manos,

le sirve para proseguir en idéntica línea¹³⁸. Deja el utensilio y emprende un paseo, "paso a paso". Mientrastanto, abstraído en el sonido del mar ("cada golpe de mar", expresión que volvemos a hallar encabalgada), cierra los ojos ("me abandono") como en un arrebató panteísta. Cuál no será su decepción al comprobar que "el filo/ repentino del agua me sorprende/ a mitad de una imagen", como si la cultura tornase a suplantar a la naturaleza en él. "¡Todo vuelve/ a enturbiarse en los vicios de la imaginación!". Aflora con claridad el enojoso binomio realidad/imaginación, en otras palabras: la queja de reconocerse incapaz de experimentar las emociones más auténticas sin interponer ("por miedo a sorprendernos, por costumbre", alegaba en IV) la pantalla artificiosa, literaria, de rigor. Resalta Tomás Sánchez el simultaneísmo aquí de la acción y la expresión, de escribir el poema al tiempo que se lee. Coinciden -añade- personaje y poeta, reunidos en un mismo presente. J. L. García Martín estima que el metapoético giro -la imagen literaria interrumpida- "descalifica conjuntamente el mecanismo ennoblecedor del recuerdo y el de la poesía"¹³⁹. Pero no adelantemos acontecimientos. Otros aspectos relevantes del texto precisan un mínimo de examen. El anunciado afán recapitulador lo detecto en el débito contraído por el emisor con el mar en virtud de la "pequeña" sabiduría que su trato le ha procurado; de su aprehensión de este mundo (bellísima la imagen, de reminiscencias marinas, del "caracol de la conciencia", donde la circularidad del caparazón del animal evoca el ensimismamiento que es propio al otro sustantivo abstracto); del aprendizaje en la habilidad y solidaridad que el medio le ha facilitado... "Era reconfortante/ saberse un poco hábil/ y sentir en la sangre/ el peso del instinto/ y ser junto a los otros/ útil y solidario"¹⁴⁰. La estrofa siguiente es un botón irónico: "Y luego la costumbre de la libertad,/ bueno, aunque fuese lírica(...)". La falta de libertad, condición de la España franquista, se retomará en la imagen hilvanada a medias por el protagonista: "Las colinas,/ mole oscura y cautiva/ del país, a la espalda..." Reincide la estrofa zaguera en la subjetividad declarativa de que las colinas son (realidad) peores "de lo que imaginaba" (imaginación). Se impone aquí la lectura política: de un lado despunta el escepticismo del sujeto poético frente a un cambio inminente del statu quo; de otro, manifiesta su simultáneo rechazo de la dictadura en la gradación intensificativa de la triple adjetivación aplicada a "colinas"¹⁴¹ ("más negras, profundas y siniestras"). En consecuencia, desde Discurso (la decisión de explorar en la historia personal, que atañe a muchos) hasta Hombre en la mar (que se cierra con una postrer mirada a la actualizada Historia de todos, como si se atuviera

el hablante al método inductivo que va de lo particular a lo general...) se cumple el destino civil de 19F¹⁴².

3.2.5 LA GUERRA

Las alarmas. El tiempo de la anécdota se sitúa en 1938, durante los bombardeos sobre Barcelona. En 1959 Barral dice haber intentado en la pieza "casi todo aquello de lo que me siento escasamente capaz: narración seguida, incisos largos, juicios de un solo sentido, etc."¹⁴³. La técnica cinematográfica condiciona la narración, recurriendo al procedimiento de la cámara subjetiva -según T. Sánchez- a fin de captar en trazos impresionistas los distintos cuadros. El plano inaugural se focaliza impersonalmente sobre el mapa en una clase de geografía. La "flecha" de los nativos africanos, su significante, será el pretexto que conduzca al siguiente plano, al reflejo "como flecha encendida" de las gafas del profesor laico. Aunque dictador (el autoritarismo de su "¡Usted!" se opone a los "hombres absolutamente libres" -enfático uso del adverbio resaltado- del "SUDAN ANGLO-EGIPCIO", en mayúsculas porque así se lee en el mapa), saldrá mejor parado que los jesuitas de la escuela de posguerra, evocándose todavía su desamparo en la interrogación retórica de la 7ª estrofa. El aviso de las alarmas interrumpe la clase. "Desde el portal veíamos mucho más", "partíamos pegados a los muros": el trueque de las obligaciones escolares por la libertad se narra desde la perspectiva del sujeto plural englobador del yo. El cuadro inquietante del tranvía parado y la anciana "cruzando la calzada a saltos" (imagen que, en su dinamismo de involuntario efecto hilarante, me hace pensar en la gata que "pasa al trote" en Parador del monumento provincial o en el símil "como una planta inoportuna,/ me sentía crecer,/ húmedo de miedo" de Un pueblo) deja paso a la entrada en escena -callejera- de los escolares, "prudentes al principio, luego libres". Una vez en la calle, ellos serán los "dueños de la heredad abandonada". A la par con Fotografías, el mito de la inocencia infantil se resquebraja: la egoísta curiosidad de los niños ("queríamos saber/ si la DECA acertaba alguna vez"), sus actos delictivos, su burla de los mayores, su "hacer la guerra a oscuras" -parodia de la guerra de los adultos- en las cuevas y túneles urbanos propios de un M, tiene su contrapunto en la visión lúcida y contrita (porque sin la desgracia colectiva no hubiera habido hortus libertatis posible para los chicos) del yo que enjuicia aquello, ya en las acotaciones parentéticas, ya en la coda final. En lo tocante a

los recursos estilísticos, T. Sánchez destaca la isotopía fonética implícita en "estaban ya sonando las alarmas", que "mantiene la vocal /a/ en las tres posiciones tónicas del verso y en otras cinco más que recuerdan el propio sonido de la sirena pública"¹⁴⁴. Asimismo repara en la forma expresionista del segmento "las solas/ maravillosas selvas africanas", ejemplo de adjetivación ternaria compuesto por adjetivo desplazado, valorativo y gentilicio. La clave de la voz en cursiva, "rases", la da el propio Barral en carta a J. Jové:

Los "rases" o "raises", en italiano "rassi", eran los oficiales de casta del ejército abisino. El sujeto poético está mirando un mapa de Africa y hace referencia al final desafortunado de la guerra italo-abisina, que fue la guerra de nuestra infancia¹⁴⁵.

Por consiguiente, 3 parecen ser las guerras aludidas en el texto: la ya concluida del mapa escolar, la guerra civil en curso y la incipiente de los chicos, que reinan "intactos" en la Barcelona socavada. La guerra importante, la civil, está presente en los signos de indicio del bombardeo: las alarmas, las "alas enemigas" (metonimia por los aviones de combate, aludidos también mediante el acrónimo DECA), "las lejanas explosiones", "las bocas de ladrillo" (única metáfora, dantesca, designadora del efecto de las bombas... Notemos que el predominio en 19F de los símiles -algunos novedosos en las partículas de enlace, como en Biedma, por influjo de la poesía anglosajona- sobre las metáforas aproxima al poemario a la retórica social). El punto de vista infantil sobre los bombardeos, exento de la desmitificación del *niño-fiera* ostensible en nuestro poema, se repite en uno de Joaquín Marco, sin título, que empieza "Mira cómo arde el aire..." e incluido en su poemario de 1961 Fiesta en la calle. Otras correspondencias pueden rastrearse entre Las alarmas y el ya estudiado Estación del jueves de Caballero, en que el sujeto poético se pierde "por las rutas del mapa/ escolarmente mudo, ensordecido/ de un libertario resonar de ríos"¹⁴⁶. En el poema del jerezano el mapa, el maestro dictador y hasta la contemplación fortuita de un desnudo femenino en el cuarto de lavar (pensemos en Baño de doméstica) son motivos emblemáticos compartidos igualmente por Barral.

Sangre en la ventana fue compuesto en 1958 e inserto en un homenaje a Picasso en el nº 49, 1960, de Papeles de Son Armadans con el título circunstancial Lectura a través de una imagen. El pintor, figura non grata para la oficialidad española, sería presidente de honor en 1961 (un año, en efecto, muy agitado) de la CISE -Centro de Información y de Solidaridad con España-,

fundada en París por Marcos Ana. Acotaciones históricas aparte, Barral se inspiró para la anécdota en su "visión desde la ventana"¹⁴⁷ de la matanza de anarquistas dentro del mismo bando republicano en la Barcelona de 1937. Jordi Jové señala tres referencias de muertes, como mínimo, en el texto: "la de las víctimas de los ataques aéreos, la de los ancianos suicidas, y la del hombre muerto bajo la ventana"¹⁴⁸. Aclaración muy pertinente de un argumento algo confuso. Una entradilla de López de Ayala incidiendo en la funesta interrelación entre muerte y calle encabeza el principio textual in media res. Se hace eco el emisor de las frustradas expectativas del personaje infantil acerca del muerto no visto ("no, no era lo mismo", "yo hubiese querido ver", "yo quería/ conocer", "ahora era distinto" -una retórica de la insistencia pone de relieve, según T. Sánchez, la morbosa curiosidad del niño). La representación simbolista de los efectos por encima de los hechos (el adverbio de "las hojas brutalmente esparcidas" es el indicador valorativo de la caída de los suicidas) se combina a trechos con imágenes que rozan lo surreal (v. g. la opaca comparación, expresionista aunque nada social en su forma, "como en ramos voraces de felpa suntuosa"). Si hablar de la muerte es obsceno de por sí, el autor parece querer paliar estilísticamente tal impudicia recurriendo a circunloquios ("la sombra del coraje ametrallado...", verso en esticomitía y prolongándose casi gráficamente en los puntos suspensivos, alusivo en el desplazamiento calificativo subrayado a las víctimas civiles de la guerra, valientes pese a su condición de débiles), descripciones crípticas (2ª estrofa) y eufemismos ("muerte voluntaria" por suicidio). Por un lado discurre la óptica infantil (tangibile en "la alegría/ de haber sido olvidados") y por otro la del adulto que una vez más la enmienda. Ambas convergen en la última estrofa: al "y cada vez que me sentía/ cómplice en la caza del hombre" -el niño, ansioso de solazarse pese al miedo en la percepción visual de la muerte- se aplica la correctiva mención actualizada de la angustia y el silencio "que nos hace culpables mientras dura". La noción de culpa encubre la firme condena de lo que parece normal en este contexto: el rebajado precio de la vida en el juego de "la caza del hombre", omnipresente en "los muchos sucesos de aquel tiempo" ("aquel tiempo de cambios radicales", leíamos en *Las alarmas*)¹⁴⁹. El poeta, en su propósito de individualizar algunas formas de la muerte colectiva y anónima, captando como advierte T. Sánchez la irrepetibilidad del momento -sin obviar la peor de las muertes, la voluntaria-, provoca en el lector la sacudida revulsiva que no hubiese suscitado en caso de plegarse a las convenciones de la escritura funeraria al uso.

3.2.6 LA EDUCACION ALIENADORA

Los PP y el verano es el primer poema en escribirse de 19F, dando fe biográfica de la vivencia del joven Barral en el colegio de los Padres jesuitas de la posguerra. El texto se estructura en dos partes: la que relata la experiencia del sujeto colectivo englobador del yo en el recinto colegial carcelario y la que gravita en torno a los pensamientos del héroe púber, cual si de un irónico acatamiento de las reglas ignacianas de la meditación -según T. Sánchez- se tratara. De este modo queda confrontado un momento previo generacional con otro de carácter particular. Los versos zagueros de la 1ª estrofa marcan la transición entre ambos momentos: "Y lo peor: los días del verano/ tan peligrosos junto al árbol/ solar, y aquellos juegos sin excusa". Al cuadro sórdido del sometimiento de los hijos de buena familia a la enseñanza y moral impuestas, sucede la reflexión sobre la libertad aplazada que supone el verano, no ajeno a los peligros del ocio, de las horas vacías al filo del mediodía cuando se desata la sensualidad reprimida. Haciendo una cala en la parte "colectiva", salta a la vista lo negativo de la descripción del escenario colegial: "hedía" introduce la sensación olfativa, otra visual se fija en las "lámparas amarillas" (color poco menos hostil que el blanco, que aparece dos veces en el poema agregado a cama y tapias), "la deseada aparición horrible" -nótese la contradictoria doble adjetivación- anuncia la llegada del maestro religioso, prototipo insignia del poder coercitivo. Con técnica desrealizadora se dibuja su retrato, cosificándolo hasta lo degradatorio. Lo temible en él, más que su presencia, son sus órdenes; la referencia a una educación castrense asoma en estos versos de expresivo encabalgamiento: "Mas luego en las palabras/ vino la muerte auténtica, nos tuvo/ sujetos". Otras pinceladas lóbregas se localizan en la sinestesia "sudor de voz" o el desplazamiento calificativo "armarios condenados". El aire, el agua libre, la ambigüedad de "cada deseo", clausuran con su tácita apelación a la libertad esta primera parte¹⁵⁰. No me demorará demasiado en el análisis de la segunda, que contrapone a las claves simbólicas de la constricción ambiental otras de naturaleza salvífica. Predominan las notas de color en la recreación privada y mental del tiempo del esparcimiento: la fémica y el erotismo soterrado (los apóstrofes a un tú femenino; las primas, la candorosa caballerosidad inherente a la promesa del "en serio, sin mirar" hecha a la muchacha que se mojó y puso su ropa a secar), el perro y su valor simbólico siempre positivo en Barral. Tan potente es el optimismo de las imaginaciones del personaje, que llega a contagiar su repentina meditación sobre

la muerte, lo que redobla sus ansias de vivir. El contrapunto de lo sensual (el verano) superpuesto a la ruindad del mundo circundante (los PP) ha sido certeramente definido por J. Jové como "un canto de esperanza a esa memoria colectiva"¹⁵¹.

Pasillos. De entrada, remite el sustantivo a los reiterados "largos pasillos" presentes en el texto valentino posterior *Tierra de nadie* (La memoria y los signos), parejo a éste del barcelonés en su evocación de una época adolescente desnortada. Pieza mucho más breve que la precedente, se abre con la descripción de lo que parece ser la capilla del colegio, adonde los retoños privilegiados son conducidos por los "guardas negros en vez de a rayas" (emergen las connotaciones siniestras en "a rayas" en su doble acepción de extrañeza -análogamente a "ciudad de gente a rayas que no entiendo" de *Cercanías del Prado*- y la alusiva al uniforme carcelario). Al concepto de la religión como deber va asociada cierta reticencia temerosa¹⁵². La angustia experimentada por el sujeto poético colectivo "en la medida de nuestra infancia acomodada..." (el verso en suspensión indica que tampoco ellos, los hijos de quienes ganaron la guerra, se libraron del cerco represor), a merced de los jesuitas, halla su correlato en un tema de proyección internacional: el dominio nazi. A propósito de la hipérbole irónica que insinúa el silencio cómplice (a la par con el cierre de *Sangre en la ventana*) que envuelve las atrocidades del nazismo, T. Sánchez trae a colación la jugosa anécdota de la expulsión de Barral del colegio "por ponerse corbata negra el día en que los alemanes ocuparon París"¹⁵³. "Porque toda opresión/ es cosa de *negocios principales*", reza el cáustico epifonema, donde "*negocios principales*" (de deliberado efecto arcaizante según el mismo crítico) pertenece al acervo marxista a juicio de Riera.

3.2.7 LA EXISTENCIA FALSEADA

Se ha dicho que no toca Barral en su poesía sucesos históricos de la posguerra, lo que amenaza con invalidar cualquier intento de localizarle una veta de subrayado político. No obstante, un dato podría desmentir el tópico. En la primera versión escrita en 1963 de *Prueba de artista en U*, se leía al final: "y en los ojos de Grimau/ ingresen los primeros gusanos". Después, por censura o por autocensura de tipo estético, Barral cambió la referencia a la ejecución por otra más general, "los ojos del amor", con lo que derruía el doble fondo, literal y político, que hubiese adquirido el poema¹⁵⁴. Otra referencia política, de carácter paródico, la atisbo en el verso "sí, es

como un sucio animal que recorre el mundo" (Más sobre la insolencia del alba, U), donde se desmonta con fines desmitificadores aquel título de cuño marxista de un combativo poema de Alberti, Un fantasma recorre Europa... en El poeta en la calle (1931-1935). Sirvan tales puntualizaciones de anticipo al comentario de los próximos poemas. Sólo el primero pertenece a 19F. Los demás forman parte de la sección "Fin de escala" de U, donde el sujeto poético reflexiona en su madurez vital sobre el sentido de la Historia, fundiendo descripción -de lugares, de gentes- y meditación. Si en 3.2.3 se habló bastante de voyeurismo erótico, ahora cabría hablar tal vez de voyeurismo civil en estos retazos que reconstruyen, paralelamente a las memorias barralianas, estampas de la vida en unos años grises.

Geografía o historia se escribió en 1960 con gran dificultad (lo que se muestra en el lucido resultado), si bien la fecha de la anécdota corresponde a 1945. El motivo de la procesión del Carmen en el Calafell de posguerra actúa como tapadera encubridora de un entramado de dicotomías. Diferenciamos dos segmentos estructurales en el poema: el que describe el evento y el que valora -desde el "pero" de la 5ª estrofa- la inmortalización fotográfica del mismo por parte de una pareja escandinava. Coexisten dos tiempos distintos: el del narrador ("venía ajeno al tiempo") y el de los lugareños congregados. Se divisan dos tonos: uno apesadumbrado, insistiendo en "este sosiego", en la idea de inamovilidad (4ª estrofa, con ampliación parentética), en la costumbre de salir "igual todos los años" en la dichosa foto; otro irónico que capta, como bien sugiere T. Sánchez, esa instrumentalización del festejo realizada por los poderes fácticos. A este respecto, es elocuente la presencia de los "Soldados de Marina", las "Victorias bicolores", la "vara del poder". La ironía más demoledora se repliega en un paréntesis: "(debe hacer mucho tiempo que ganamos la guerra/ según la paz está consolidada)". No sólo se alude a la pax armata vigente, sino que la sesgada mención de la guerra apunta a la civil y, en un giro sarcástico, quizá a la 2ª conflagración mundial que evidentemente los acólitos del franquismo han perdido en 1945. Otro trallazo contra las fuerzas vivas autóctonas lo entreveo en el "sol glorioso", personificación alusiva al glorioso Movimiento nacional, a los mismos soldados -representantes del estamento militar, el de los vencedores por definición- que portan la imagen mariana en hombros y frente a quienes retrocede el sujeto poético como se apartan las nubes del sol. Dos razas se nos antojan antagónicas: los que salen en la foto ("¡Qué oscura gente y qué encogidos vamos!", epifonema que, según Riera,

engloba en su sujeto plural incluso al lector) y los voyeurs escandinavos, a cuyo "través la tarde azul nos mira". El desplazamiento calificativo "tarde azul" remite a los ojos claros de los nórdicos, hermosos símbolos de libertad en contraste con los constreñidos súbditos hispánicos captados en toda su dimensión pintoresca (del mismo modo que le parecían pintorescos al sujeto poético los pescadores de Sol de invierno o el villorrio de Un pueblo), cruda geografía. Así explica el título J. L. García Martín: "somos historia cuando nos pensamos a nosotros mismos en el tiempo, geografía cuando nos observa gente de otra cultura casi como a mero material etnográfico"¹⁵⁵.

Kvinorgarden nos interesa en la medida en que perfila una réplica del poema precedente. Ahora los nórdicos -mejor dicho, las nórdicas- estarán en el punto de mira del voyeur hispánico, los espías de antes serán espiados. La contemplación que propugna el narrador es de índole erótica. Relata exaltadamente a un supuesto amigo sus aspiraciones en un imaginado predio de mujeres, donde él podría solazarse en la visión obsesa (connotaciones degradatorias percibe Riera en la presentación del cuerpo femenino diseccionado) de las anatomías desnudas, ajenas en su pura animalidad a prejuicios morales o religiosos. "Porque ante todo vine para ver si los cuerpos/ eran como los cuentan". Esta carpetovetónica obcecación por la física (ni geografía ni historia) o el físico escandinavo tiene algo de trasunto del tópico "quiero y no puedo" encarnado en su día por el actor de nuestro cine patrio Alfredo Landa, si bien denota asimismo la simbólica desinhibición que la etnia nórdica prefigura ya sea en lo erótico, ya en lo socio-político, en contraposición al caso español. Con todo, el cierre se revela anticlimático en la vulgaridad -metaforizada en el pleonástico trébol de tres hojas- que, de repente, parece ser patrimonio común de ambas razas. Deshace abruptamente el hablante el castillo de naipes. Opina Sánchez que el final simboliza la vuelta a la normalidad exasperante (hágase la oportuna lectura "social") tras un conato evasivista.

Parque de Montjuïc. De la crítica general de la sociedad española pasamos en este poema elaborado en los primeros 70 al análisis de una fracción de la misma, la sociedad catalana. Se trata de una suerte de carta que dirige a su amada un viajero que parece estar de paso por Barcelona. Desde Montjuïc abarca una vista privilegiada de la ciudad. Asombrado y buen conocedor a la vez, enumera los rasgos urbanísticos de la metrópolis conjugando precisión técnica y lirismo. A la ponderación de las bellezas arquitectónicas en estilo nominalista (ha señalado

Riera los cultivos, étimos, léxico aquilatado, etc.), sigue la de las bellezas nativas a través de una parte del cuerpo nombrada, "las rodillas", que constituye un recurrente amuleto erótico en Barral. Tras la visión (se prodiga el verbo "ver") viene el enjuiciamiento, precedido por un "parece que" indicador de imparcialidad. Los atributos de la etnia catalana merecen al observador una doble consideración. Por un lado pone en solfa la cara más ruin del espíritu afanoso y mercantil del estereotipo catalán, esclavo "de un orden diminuto"; de otro, remarca la pugna iniciada por la joven generación en favor de los derechos "de pueblo sojuzgado que fue grande", de "la lengua prohibida de sus padres". Los hijos que estudian Bellas Artes y que se desmarcan de la mediocridad industrial reinante -L'auca del senyor Esteve (1907) de Santiago Rusiñol al fondo- merecen la aprobación del extranjero: "Y es hermoso/ como es hermosa la ciudad y el campo/ que la viste". La coda final se atiene a una paráfrasis sui generis del cervantino elogio de Barcelona, con notas escépticas que tienen por objeto redoblar el hipotético temple objetivista del mirón. Riera niega a la pieza un propósito de tipo revolucionario, puesto que prima "una simple descripción de impresiones"¹⁵⁶. No obstante, hay crítica del carácter burgués de la ciudadanía autóctona (nuevo aldabonazo contra la propia clase; Barral en las fases resistenciales de su biografía o el héroe de 19F en las incisivas acotaciones parentéticas, guardan cierta semejanza con estos hijos rebeldes que van para artistas...) y también de una vertiente de la represión política del régimen, la que atentó contra la cultura y lengua catalanas durante años ominosos. Riera ha notado la sensibilización barraliana al respecto, a la que añadiría a mi vez la de Costafreda¹⁵⁷. De sendas odas en lengua castellana dedicadas a la Ciudad Condal por dos poetas de la promoción del medio siglo, Barral y Jaime Gil, se infiere: que en Barcelona ja no és bona... Gil de Biedma delega la sucesión del capitalista catalán en el murciano emigrado, mientras que Barral deposita aquí su esperanza en la prole contestataria del mismo prócer conservador. Dos formas, pues, de hacer frente a idéntico problema: la revolución, desde fuera o desde dentro (¿realismo social versus realismo burgués?).

Cercanías del Prado tiene como objetivo la descripción extrañada y subjetiva de Madrid por parte de un personaje foráneo. La estructura capicúa del texto amaga cierto aire fatalista. Una bóveda celeste de connotaciones adversas (imagen localizada en la 1ª y última estrofa, acompañada de adverbios en -mente -rasgo de estilo por influjo de la poesía clásica o de una facción de la social-, ya seccionados en el encabalgamiento

en sobresaliente audacia expresiva, ya formando calambur dentro del verso) preside este paisaje mesetario con figuras que el observador confiesa no entender. La doble adjetivación valorativa es sintomática: "buena gente opaca", "triste tierra incolora". Perplejidad y pesimismo. Las secuelas de la guerra parecen pesar sobre el Madrid chulapo y organillero, ensimismado en su sordidez provinciana: "Cercanías del Prado, mucha gente/muerta en su paja popular, que espera/ inútilmente" (el adverbio modal intensifica su efectividad descorazonadora gracias al encabalgamiento). Aquí la mujer dista de ostentar la previsible cualidad positiva que le es propia ("hermanas oscuras", "muchacha patética"), en consonancia con el estado anímico deprimido del hablante. La imagen postrera, "sobre la dura piedra de patria acuchillada", aún lo sacrificial en un plano comunitario con la denuncia de una situación socio-política que es sin duda la causa de tanto abatimiento.

Parador del monumento provincial. Aunque el texto data de 1968, retoma algunos motivos presentes en 19F que prolongan la continuidad de cierta línea de crítica social. En cambio, la retórica brillante y barroca (véase la 1ª estrofa -recuerda la imagen de los peces la igualmente hermética e inquietante del pez en la estrofa 5ª de Discurso-, así como los cultivos y étimos que Riera ha descifrado) encaja en la estilística distintiva de U, libro algo azaroso y experimental. Se inspiró Barral para la anécdota en un hotel zaragozano, aunque "el monumento aludido es esa colegiata de Segovia que tiene un escudo con un cuervo"¹⁵⁸. El narrador está situado fuera de la historia, lo que acentúa el carácter impersonal de esta nueva pintura descriptiva y valorativa. La 2ª estrofa da cuenta del lento discurrir temporal, sensación transmitida por ese reloj del bar solitario (nótese la correspondencia con la "paciencia mineral" del café de Un pueblo) que "da las horas/ difíciles"; la polisemia del adjetivo encabalgado apunta tanto al inmovilismo de la dictadura como al que es propio de la rancia vida de provincias. En la estrofa 5ª se dibuja un conato de antagonismo entre un coche y unos obreros, lejana reminiscencia de la similar oposición que encontramos en Sol de invierno y Un pueblo. Son los años del boom turístico y del polémico desarrollismo español. Las preguntas retóricas reiteran los verbos "insistir" y "persistir" (no se nos escapa el gravoso cariz de la derivación "persistir en las piedras persistentes"). El hablante denuncia el vacío culto a la "historia inhabitada" (antónima de la "historia que no está deshabitada" de Discurso) materializada en las frívolas visitas de los voyeurs de turno - "en cada alegre ronda con compinches"- a lo que queda del "rijo

gótico o mudéjar". Más reales y felizmente dinámicas parecen, por contra, las muchachas de la intrahistoria ("apresuradas, pasajeras, libres": la mujer, emblema salvífico), ajenas a la Historia de un pasado periclitado. Guarda la pieza cierta similitud en su aire incisivo con dos composiciones anteriores: Castilla 1960 de Eladio Cabañero (se contraponen el presente de las figuras -el autobús cargado de aldeanos que se dirigen, ilusionados, a Madrid- con el pasado medieval encarnado en los rastros románicos dispersos por el paisaje circundante, "pastada geología de la muerte"¹⁵⁹) y Támara en Política agraria de Gabino-Alejandro Carriedo, de tono más noventayochista. Pese a todo, Barral ha cargado las tintas en la condena de la banalización del patrimonio cultural antes que en la execración del mismo como existencia anacrónica. No es el arte lo anacrónico, sino el esclerotizado marco provinciano donde se emplaza. En dicha matización debió influir su declarado amor por los museos, acogedores espacios que le ayudaban a "extemporalizarse". Dictamina Riera: "Tal vez en su formación en los años de posguerra, en los que se aprendía a venerar las piedras históricas -restos del imperio hacia Dios-, haya que buscar este interés por los museos y monumentos"¹⁶⁰, juicio que nos permite insinuar una doble lectura textual, ya protestataria, ya acorde con la tradición.

NOTAS

1. Carme Riera, prólogo a Carlos Barral, Los diarios, op. cit., p. 24.
2. En la posguerra no sólo padecería la vergüenza de verse "accionista" de la victoria de los ricos, sino que juzgaría severamente a su madre cuando ésta no supo tranquilizar su mala conciencia infantil tras haber golpeado en Calafell a un compañero de juegos: "la dije que tenía que compensarle(...) Mi madre no me hizo caso, se me quitó de encima diciendo que no tenía importancia alguna. La detesté, en aquel momento comprendí el odio de clases, y realicé -sentimentalmente- que éramos los que no teníamos razón. Fue una experiencia importante"(Ib., p. 58).
3. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 154.
4. Juan García Hortelano, "Vivencias infantiles de la guerra civil", República de las Letras, monográfico "La guerra civil: cultura y literatura", mayo 1986, nº 1 extr., p. 113. La guerra "era la libertad deseada por el chiquillo rico que envidiaba a los pobres que pasaban la vida en la calle, sin obligación de ir al colegio ni a misa, ni a las visitas de mamá(...) Con la victoria de los nacionales volverían las obligaciones, las coacciones familiares sobre los niños ricos" (Teresa Pàmies, op. cit., p. 89).
5. "(...)Era una por/ dels grans. Sortiem de la por infantil/ i teniem la sort que el món se'ns feia/ gairebé del tot fàcil. Com més por/ tenien ells, més lliures ens sentiem./ Era el procés de sempre, i compreniem/ obscurament que amb nosaltres la roda/ s'accelerava molt. Eren feliços" (Gabriel Ferrater, Les dones i els dies, Barcelona, Edicions 62, 1979, pp. 16-17).
6. C. Barral en Encuentros con el 50, op. cit., p. 87.
7. C. Barral, Años de penitencia, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial 1975, p. 18.
8. Contra el alma o enemigos del alba del barraliano Usuras.
9. C. Barral, Años de penitencia, op. cit., p. 195.
10. Se trata de dos capítulos inéditos de unas inacabadas Memorias de infancia antepuestos a la edición de Años de penitencia de la barcelonesa Tusquets, 1990. En adelante, al citarlas, especificaré "edición cit. de 1990".
11. Luis Izquierdo, "El 'mito' de Calafell, refracción urbana", nº monográfico cit. de Insula, p. 24.
12. C. Barral, Cuando las horas veloces, op. cit., p. 161.
13. Carme Riera, La obra poética de Carlos Barral, Barcelona, Península 1990, p. 114.
14. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 98.

15. En contraste con la actitud barraliana ante Calafell, otra es, por ejemplo, la postura del Juan Goytisolo enamorado a su vez de Almería aunque en guardia -en razón de su asumida militancia intelectual- frente a la tentación de la "estética de la pobreza". Haciéndose eco de un problema que ya planteara mucho antes Mayakovsky (si es lícito luchar por un nuevo sistema donde quizá los poetas no serán necesarios), sostiene: "Si -demos por caso- el pueblo español ha de transformarse un día, por obra del desarrollo industrial y la elevación del nivel de vida, en un pueblo satisfecho y rollizo como el suizo o el belga, debemos luchar por esta metamorfosis aunque personalmente nos desagrade. Nuestro placer estético no ha de prevalecer sobre los verdaderos intereses del país" (J. Goytisolo, El furgón de cola, op. cit., p. 257).

16. C. Barral, Años de penitencia, op. cit., p. 224.

17. Alberto Oliart, "Carlos Barral: el hombre y el escritor", nº monográfico cit. de Revista de Occidente, p. 27.

18. C. Barral, Años de penitencia, op. cit., p. 297. Poco después de la famosa huelga, Laye publicaba provocativamente en sus páginas Friso con obreros de Crémer.

19. Shirley Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 230.

20. Jesús Fernández Palacios, "Francisco Brines o la necesidad de la poesía", entrev. en Fin de siglo, 1982, nº 2-3, p. 33.

21. A. Oliart, art. cit., p. 35.

22. Así resume el incidente José Luis Cano: "El delegado del Ministerio de Información reúne a los periodistas madrileños para comunicarles que hay consigna oficial de no escribir una palabra sobre estas reuniones ni sobre los premios (el Formentor e Internacional de editores). Motivo: están subvencionados por el PC (!). Ahora me doy cuenta de que hay varios policías vigilando. Los editores extranjeros, al enterarse de la consigna oficial, piden a C. Barral que dirija una protesta al Gobierno. Carlos envía un telegrama al ministro y anuncia una rueda de prensa con los diez editores extranjeros. El ministro, asustado por la posible resonancia internacional del asunto, envió a Formentor al director de Radio Nacional, Dionisio Porres, y al secretario del director de Prensa, Salvador Jiménez, que finalmente decidieron levantar la consigna de silencio en torno al Congreso" (Los cuadernos de Velintonia, op. cit., p. 155).

23. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 176.

24. Semprún fue uno de ellos. En su novela-autobiografía relata su contacto con Otero en 1952. El poeta había salido de España "con la intención de exiliarse y de publicar un explosivo libro de poemas. El partido os encargó, a Benigno Rodríguez y a ti, ocuparos de Blas de Otero mientras preparaba ese libro que iba a publicar Pierre Seghers" (Jorge Semprún, op. cit., p. 95). Libro que no llegó a buen término debido a la progresiva angustia del vasco, a quien hubo que "devolverle la libertad".

25. S. Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 106.

26. Vid. Eduardo García Rico, art. cit., pp. 13-15.

27. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 60.

28. C. Barral, Los diarios, op. cit., p. 49.

29. *Ib.*, p. 82. Con todo, el flagrante cambio de rumbo se le detecta en una conferencia leída en San Sebastián sobre "La poesía española durante los últimos 20 años"; dice: "Creo que la poesía actual va a estar más cerca del pueblo y sus preocupaciones que quizá lo haya estado nunca desde Berceo. Hemos de ver el camino con esperanza" (cito por C. Riera, La obra..., op. cit., p. 36).

30. J. L. Cano, Los cuadernos de Velintonia, op. cit., p. 110.

31. Vid. S. Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 113.

32. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 216.

33. C. Baral, Los diarios, op. cit., p. 19.

34. El premio iba a entregarse oficialmente al año siguiente en Salisburgo. Aduce Semprún con su típico desdoblamiento: "y Carlos no pudo entregarte un libro impreso, porque la censura había prohibido su publicación en España, y Carlos te entregó un libro con las hojas en blanco" (J. Semprún, op. cit., p. 289). Difícilmente podía imaginar que el ejemplar que Barral se reservó aparecería al cabo del tiempo "mancillado" con dibujos y esbozos.

35. C. Barral, Cuando las horas veloces, op. cit., p. 89. Aunque "Víctor Seix me echó un capote exagerando el significado nacionalista y cristiano de los acontecimientos" (*ib.*, p. 90), se puso de manifiesto en aquel lance el enfrentamiento entre los Seix y los Barral. De otra parte, la amonestación a Barral me recuerda el cambio de nombre que hubo de efectuar Gabriel Celaya -Rafael Mújica- para publicar su poesía, puesto que el consejo de administración de turno le "advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos 'podía perjudicar al crédito de la empresa'" (G. Celaya, Itinerario poético, op. cit., p. 13). Abundando en el carácter indomable y la frívola mise en scène del personaje adulto, Pere Rovira calibra las barralianas secuelas de ser niño en la guerra: "Supongo que durante aquellas vacaciones el heredero empezó a ser irrecuperable, y puede que esos poemas (19 figuras...) sean una sutil manera de recordarles a los vencedores la batalla que perdieron" ("Las relaciones generosas. Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral", nº monográfico cit. de Insula, p. 46).

36. C. Barral entrevistado en Georgina Cisquella et al., op. cit., p. 115.

37. A. Oliart, reseña de Los diarios en El País, "Libros", 15-5-1993, p. 10.

38. C. Barral, Penúltimos castigos, Barcelona, Seix Barral 1983, p. 186.

39. Joaquín Marco, reseña de Los diarios en El Periódico, "Cultura", 12-5-1993, p. 1.

40. C. Barral, Los diarios, op. cit., pp. 136-137. Nota fechada en 1964.

41. Vid. J. L. Cano, Los cuadernos de Velintonia, op. cit., p. 112.

42. Otra antología promovida por un italiano, el prestigioso editor Giulio Einaudi con quien el barcelonés se relacionó en la época de los premios Formentor, levantó cierto revuelo por estos pagos a comienzos de 1963. Cantos de la nueva resistencia española, escueto florilegio bilingüe, recogía las canciones y poemas clandestinos de protesta que circulaban por España, siendo en muchos casos auténticos documentos grabados en magnetófono.

43. Rubén Vela, *op. cit.*, p. 15. Las siguientes citas del libro pertenecen a las pp. 15-16. Nótese, asimismo, que el deseo barraliano de llegar al "pueblo" ya estaba latente en su conferencia mencionada en la nota 28.

44. Cito por C. Barral, Diario de Metropolitano, *op. cit.*, p. 266.

45. Vid. las condiciones de dicha poesía en Agustín Delgado et al., *op. cit.*, p. 33. El propio Barral, considerado por una parte de la crítica como el más novísimo de su generación poética, había declarado en 1970: "estamos más cerca de los poetas que nos siguen que de los poetas que nos preceden" (Miguel Fernández-Braso, *op. cit.*, p. 118). Sin embargo, en su severa clasificación de los poetas del 50, el grupo leonés no tiene empacho en alinear a Barral, con J. A. Goytisolo, en el área de los "poetas objetivos" revelando cierta animosidad: "Mucho más liberados de cualquier carga romántica, crean de antemano moldes excesivamente faltos de elasticidad para una materia y unas situaciones muy actuales" (A. Delgado et al., *op. cit.*, p. 11).

46. Julio López y Ricardo de la Fuente, "La poesía española del franquismo: una aproximación metodológica", Ache, 1981, nº 4, p. 11. Redunda en lo mismo Víctor García de la Concha en su comentario de los poemas-crónica del grupo Claraboya: "A pesar del confesado propósito dialéctico, el resultado es un realismo a palo seco del que pronto abdicarán" ("La renovación estética en los años 60", ponencia en Los Cuadernos del Norte, monográfico "El estado de las poesías", 1986, nº 3, p. 14).

47. Vid. C. Riera, La obra..., *op. cit.*, p. 69.

48. Manuel Revuelta, reseña de Figuración y fuga en Cuadernos Hispanoamericanos (junio 1967), nº 210, pp. 635-636.

49. C. Riera, La Escuela de Barcelona, *op. cit.*, p. 311.

50. Jordi Jové, Carlos Barral en su poesía (1952-1979), Lleida, Pagès Editors 1991, p. 113.

51. Federico Campbell, *op. cit.*, p. 280.

52. Pese a todo, nos consta la participación barraliana en un nº de homenaje a Antonio Machado de 1959 en la revista Acento Cultural. Una vez editado el nº, el director general de Prensa, Adolfo Muñoz Alonso, ordena su suspensión a tenor de "una crónica apolítica" de Barral y de poemas de Otero y Celaya so pretexto "de que entre los colaboradores había demasiados 'rojos'" (G. Celaya, Poesía y verdad, *op. cit.*, p. 123).

53. Vid. C. Riera, La Escuela de Barcelona, *op. cit.*, p. 238.

54. España canta a Cuba, *op. cit.*, p. 87.

55. Florencio Martínez Ruiz, op. cit., p. 56. Max Aub en su Manual de historia de la literatura española (1966) veía en Barral uno "de los más parcos e importantes poetas de ahora", mientras detectaba en su inconformismo "una forma si difícil, muy precisa y, por ello, más honda" (cito por M. Aub, Poesía española contemporánea, op. cit., p. 238).

56. Tomás Sánchez y José Manuel Diego, Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Angel Valente, Granada, Ed. Antonio Ubago 1990, p. 130.

57. J. Jové, "Conversación con Carlos Barral", entrev. en Barcarola (junio 1989), nº 30, p. 197.

58. Antonio Hernández, op. cit., p. 313.

59. F. Campbell, op. cit., p. 280.

60. Encuentros con el 50, op. cit., p. 91. En la citada encuesta de Cuadernos para el Diálogo, 1969, señala, ecuánime, las 3 obras más relevantes de posguerra en su opinión: Sombra del paraíso, La casa encendida y La realidad y el deseo.

61. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 176. Añade en la p. 190 que los miembros de su generación se formaron "en el tardío simbolismo, con trastiendas psicologistas y utillaje de tradición barroca".

62. Cito por Barry Jordan, art. cit., p. 23.

63. Cito por C. Barral, Diario de Metropolitano, op. cit., p. 238.

64. Luis García Montero, prólogo a *ib.*, p. 15.

65. Fanny Rubio, op. cit., p. 167.

66. C. Barral, Penúltimos castigos, op. cit., p. 42. En cuanto a la decisión del editor de imprimir novelas socialrealistas de sospechosa calidad, Jaime Salinas desgrana esta sabrosa anécdota: "Yo no entiendo por qué publicas esas cosas... Y entonces con esa especie de capacidad que tenía Carlos de inventarse, de convertir la vida en aventura, en batallas, en guerra, me dijo: -Jaime, es que no comprendes lo que estamos haciendo. Y yo le dije: -Pues no, no lo comprendo. Y entonces me dijo: -Es que no comprendes lo que estamos haciendo, es que estamos acabando con Franco" (Laureano Bonet, "Jaime Salinas. Retrato de familia", entrev. cit., p. 70).

67. Gracia Rodríguez, "A pesar de todo, poeta. Entrevista a C. Barral", Quimera, 1985, nº 43.

68. S. Mangini, Rojos y rebeldes, op. cit., p. 155.

69. Cito por Eduardo García Rico, art. cit., p. 14.

70. Antonio Martínez Menchén, Del desengaño literario, Madrid, Helios 1970, p. 100.

71. Vid. Alfonso Sastre, La revolución y la crítica de la cultura, 2ª ed., Barcelona, Grijalbo 1971, pp. 148-149. En el citado "Coloquio sobre novela" de Olvidos de Granada, p. 179, José Antonio Fortes sostiene que Barral abandonó el proyecto en el momento crucial, en 1962, cuando era preciso hallar un mercado en España más allá del ámbito universitario: "se dejó el asunto por incapacidad económica, porque cuando había que dar la cara buscando un público lector interno, demasiado era el coste exigido".

72. "Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades", coloquio cit., p. 243.

73. T. S. Eliot, Sobre la poesía y los poetas, Buenos Aires, Sur 1959, p. 13.

74. A. Oliart, art. cit., p. 35.

75. Rosa María Pereda, "C. Barral: 'El público, preocupado por su rearme ideológico'", entrev. en El País, 30-10-1976, p. 25.

76. C. Barral, "Reflexiones acerca de las aventuras de estilo en la penúltima literatura española", Cuadernos para el Diálogo (mayo 1969), nº 14 extr., p. 41.

77. Juan Antonio Masoliver da nombres incluso al incidir en la existencia de dos grandes direcciones: una de base satírica y social-realista, heredera del 98, de tipo nacional y actualizada en su problemática (González, J. A. Goytisolo) y otra más lírica pero con rigor intelectual, seguidora del 27 y "antilocalista, con voluntad renovada en el lenguaje y en la estructura del poema", encarnada en Biedma y Barral ("Carlos Barral o las pasiones de la inteligencia", Camp de l'Arpa (marzo 1974), nº 10, p. 10). Por otro lado, entrevistado en 1979 en la revista mexicana Vuelta (vol. 3, nº 32), Barral aseguraba que, dentro de la promoción del 50, "las semejanzas se pueden encadenar de dos en dos poetas, lo que hace -por ejemplo- que yo me parezca algo a Jaime Gil de Biedma, que Gil de Biedma se parezca algo a José Ángel Valente y que éste se parezca menos a mí" (cito por Pedro Provencio, op. cit., pp. 71-72).

78. C. Barral, "Reflexiones...", art. cit., p. 41.

79. Sergio Vilar, op. cit., pp. 104-105.

80. José Batlló, op. cit., p. 309.

81. Vid. M. Fernández-Braso, op. cit., pp. 114-117.

82. Entrevista en E. García Rico, art. cit., p. 18.

83. Antonio Beneyto, op. cit., p. 202.

84. G. Rodríguez, entrev. cit.

85. Ib.

86. C. Barral, Los años sin excusa, op. cit., p. 287.

87. C. Riera, La obra..., op. cit., p. 46.
88. J. Jové, "Lecciones de cosas y la poesía de Carlos Barral", nº monográfico cit. de Insula, p. 28.
89. "La diferencia entre el barroco de Caballero y el de Barral estriba en que el primero recorta los perfiles exteriores de la frase para que a su trasluz no sea discernible más que la dispersión esmerilada del significado, mientras que el segundo talla las palabras por dentro, aun a costa de mostrarlas a veces muy sobriamente por fuera, de forma que la lectura se encuentra de pronto rodeada de un sentido compacto, esculpido en lo más sólido de nuestra conciencia" (P. Provencio, "El grupo poético de los años 50 (II)", Cuadernos Hispanoamericanos (febrero 1993), nº 512, p. 63).
90. Vid. C. Riera, La obra..., op. cit., pp. 37-38.
91. Isabel Burdiel, "Entrevista a F. Brines", Cuervo (noviembre 1980), nº 1, p. 38.
92. L. García Montero, "Carlos Barral o los matices del conocimiento", nº monográfico cit. de Insula, p. 26.
93. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 78.
94. *Ib.*, p. 203.
95. J. Jové, op. cit., p. 92.
96. C. Barral en Encuentros con el 50, op. cit., p. 92.
97. Darío Puccini, "Carlos Barral en mis recuerdos y en su poesía", nº monográfico cit. de Revista de Occidente, p. 88.
98. C. Barral, Diario de Metropolitano, op. cit., p. 117.
99. *Ib.*, p. 146.
100. Vid. D. Puccini, art. cit., p. 91.
101. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 131.
102. Se trata de un modismo deslexicalizado por "dinero a crédito". Una curiosa variante de lo mismo, que creo acusa el influjo barraliano, la localizo en una expresión de Cabañero, "sueño a crédito" (El encuentro de Marisa Sabia y otros poemas (1963) en Eladio Cabañero, Poesía (1956-1970), Barcelona, Plaza & Janés 1970, p. 195; en adelante, citamos E. Cabañero, op. cit.). El poema que sigue al mencionado, Primeras vacaciones, incluye otro sintoma de intertextualidad barraliana: "Sin darme cuenta de ello, salgo, acudo/ a recorrer aquellas soledades/ del 'Metropolitano'" (*ib.*, p. 198).
103. Vid. Roman Jakobson, "El realismo artístico" en George Lukács et al., Polémica sobre realismo, Barcelona, Ed. Buenos Aires 1982, p. 66.

104. Vid. A. P. Foulkes, Literature & Propaganda, New York, Methuen 1983, p. 56.
105. Bertolt Brecht, Escritos sobre teatro I, Buenos Aires, Nueva Visión 1973.
106. B. Brecht, El compromiso en literatura y arte, Barcelona, Península 1973, p. 423.
107. B. Brecht, Poemas y canciones, 6ª ed., Madrid, Alianza Editorial 1975, pp. 97 y 125.
108. Vid. José M^a Castellet, 20 años de poesía española (1939-1959), op. cit., p. 35.
109. B. Brecht, Poemas y canciones, op. cit., p. 120. El título de la pieza, en versión de J. López Pacheco, es Perseguido por buenas razones.
110. El poema pertenece a Como si hubiera muerto un niño (1958-1959). Vid. Carlos Sahagún, op. cit., pp. 86-87.
111. Nótese que no hay noción de culpa derivada de una mala acción -el episodio del sapo- del personaje niño. Un tratamiento análogo de asunto similar se encuentra en Trozo de mi infancia para cantar de ciego de Manuel Mantero, poema precedido de una nota explicativa: "Robó a un compañero un Lobo/ Feroz; fue su primer robo" (de Tiempo del hombre, 1960, en M. Mantero, op. cit., p. 60), lo que casi coincide con la declaración "era probablemente su primer delito" (Memorias de infancia en C. Barral, Años de penitencia, edición cit. de 1990, p. 23) referida al hurto del Barral niño de un sombrero tirolés perteneciente a un tío suyo recién fallecido. En el extremo opuesto estaría Malos recuerdos de Antonio Gamoneda, en Blues castellano. La pieza se abre con una "consoladora" cita de Karl Marx: "la vergüenza es un sentimiento revolucionario". En la evocación de dos actos reprobables -uno de ellos la tortura de una perra-, Gamoneda añade a procedimientos semejantes a los usados por Barral (las lagunas de la memoria: "no recuerdo"...) un factor, la vergüenza, que en la poesía del catalán se traduce mejor en mala conciencia. Vid. A. Gamoneda, op. cit., pp. 162-163.
112. La muletilla, según T. Sánchez, recuerda la tan reiterada por León Felipe en Versos y oraciones del caminante (1920-1929). Por mi parte, la asocio también a un poema posterior de Gabino-Alejandro Carriedo, Teoría de la agricultura (Política agraria), donde el "qué lástima" se repite hasta 4 veces.
113. Otra modalidad de la "libertad rendida" se aprecia en el Costafreda de El oro, en la visión de quien está ya inmerso en el engranaje de las horas vendidas: "Ganando a contrapelo/ el oro necesario es ahora mi vida(...)/ robo a la vida pocos instantes personales" (de Suicidios y otras muertes, 1974, en Alfonso Costafreda, op. cit., p. 293). Antonio Fernández Molina, en Reflexiones de un hombre honrado (poema incluido en Leopoldo de Luis, op. cit., pp. 297-299), insiste en algunos motivos temáticos recurrentes en Barral: la oficina como cárcel versus la calle como libertad, el cine, las rodillas femeninas, etc., aunque aquí el tedio existencial cobra una dimensión exorbitada.
114. C. Barral, Diario de Metropolitano, op. cit., p. 111.
115. Juan Ferraté, "Dos poetas en su mundo", art. cit., p. 373.
116. C. Riera, La obra..., op. cit., p. 96.

117. T. Sánchez y J. N. Diego, op. cit., p. 194.

118. Vid. Gabriel Guijarro Díaz, op. cit., pp. 185-189. La desmitificación religiosa con que se clausura el poema -palmaria en su mismo título- enlaza con la acotación escéptica, de idéntico calibre, aplicada en *Las alarmas* a la exclamación "¡Señor!" en boca de una anciana asustada: "(No se sabía/ aún que fuese un ejercicio literario)", lo que queda tan prosaico y extemporáneo en el cuerpo textual como la aclaración biedermaniana en *El arquitecno*, también entre paréntesis, de la voz inglesa "scaffold". Más cerca de los barralianos están estos versos de Juan de Leceta, también entre paréntesis: "¡Señor, ya no resisto,/ ¡Señor!, me siento roto./ ('Señor no tiene nombre,/ es un simple pretexto/ para alargar dos puntos de admiración vacía)" (No hay duda de que tengo un temperamento religioso, pieza que cierra *Tranquilamente hablando*. Cito por G. Celaya, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar 1967, p. 300).

119. Vid. C. Riera, *La Escuela de Barcelona*, op. cit., p. 350. Posteriormente ha visto la autora la manifestación de una confusión ideológica peligrosa, "si el poema, como parece, fue escrito en serio, sin ánimo de envolver en el sarcasmo al sujeto poético capaz de manifestarlo" (C. Riera, *La obra...*, op. cit., p. 68).

120. J. Jové, op. cit., p. 116.

121. T. Sánchez y J. N. Diego, op. cit., p. 203. Advierte que la tentación de ver en la criada el emblema del pueblo en libertad se confiesa inadecuada en el poema, "producto de una formación cultural idealizante" (p. 144).

122. José Luis Giménez Frontín, art. cit., p. 60.

123. Miguel Casado, art. cit., p. 31.

124. J. L. García Martín, op. cit., p. 245.

125. J. Jové, entrev. cit., pp. 198-199.

126. C. Riera, *La obra...*, op. cit., p. 94.

127. J. Jové, entrev. cit., p. 200.

128. S. Mangini, *Rojos y rebeldes*, op. cit., p. 251.

129. En *Si voy al cine es porque sé de Platos de anargo alpiste* (1973). Vid. A. Fernández Molina, *Antología poética*, Excma. Diput. de Ciudad Real 1988, p. 68.

130. Una reminiscencia de esto se encuentra en la sección de *Usuras* "Informe personal sobre el alba", donde el alba -en consonancia con la óptica bodeleriana- representa el miedo a enfrentarse de nuevo con la realidad y con uno mismo. Destellos hay aquí también de la náusea sartreana, indicativos de implicaciones existencialistas.

131. José Martí Gómez y Josep Ramoneda, "Marcos Ana, El decano" en *Por favor*, 1-3-1976. Cito por Marcos

Ana, Las soledades del muro, op. cit., p. 75. El lado serio del título podría reivindicarse, asimismo, evocando la similar revelación del poeta Otero a la prostituta Laura: "yo te amo directamente, / y no/ por caridad" (Por caridad de En castellano en Blas de Otero, op. cit., p. 123). Otros poemas oterianos emparentados con la caracterización del personaje femenino jienense y marginal son Yo no digo que sea la mejor del puerto y Narración en el mar (ambos de Que trata de España), este último con un paralelo fragmento de discurso referido puesto en boca de la muchacha (el prosaísmo "total para qué"...).

132. María Payeras, La colección 'Colliure'..., op. cit., pp. 110-111.

133. También incluye la definición pertinente Pueblo de Gamoneda, inserto en Sublinación inmóvil (1953-1959). Vid. A. Gamoneda, op. cit., p. 127.

134. C. Riera, La obra..., op. cit., p. 247. Las Memorias de infancia recogen la ilustrativa escena de la irritación del tío Luis, propietario de un auto Grand Page coupé, frente al vulgo que echa a perder las carreteras: "No eran sólo las impertinentes caravanas de carros y la travesía callejera de los pueblos sin vigilancia y sin semiótica vial, sino una cierta crispación histórica, presente en la mirada y el gesto de las gentes y que el tío parecía desafiar" (cito por C. Barral, Años de penitencia, edición cit. de 1990, p. 15). El automóvil, utilizado como símbolo de status social privilegiado, aparece asimismo en Cuando anochece de Joaquín Marco (Abrir una ventana a veces no es sencillo, 1965), en la estampa nocturna de los coches de la alta sociedad catalana aparcados en las Ramblas mientras sus propietarios acuden al Liceo, en contraste con la clase baja que regresa al hogar tras la dura jornada (vid. J. Marco, Poesía 1961-1975, Barcelona, Plaza & Janés, p. 92; en adelante, citamos J. Marco, op. cit.). En Poema vulgar de Jesús López Pacheco, fechado en 1959, leemos en la misma línea: "(...) y la mirada/ se le queda pegada en algún coche, / y siente envidia y odio por su dueño" (de Pongo la mano sobre España. Vid. Marcos Ana, L. A. Quesada y J. López Pacheco, op. cit., p. 175).

135. C. Riera, La obra..., op. cit., pp. 67 y 82. Un trasunto del tenor a la clase deprimida ejemplificado en Un pueblo se halla en dos poemas de Años inciertos de José M^a Valverde. En Visita a los pobres relata el poeta cómo acompañó algún tiempo en los años del hambre, avergonzado en su papel de espía de la miseria, "a los visitantes de los pobres". La ya citada Sobre mi imposibilidad de escribir una 'elegía madrileña' retoma el cliché del "miedo al pobre", junto con otros motivos igualmente presentes en la poesía barraliana: el autorretrato del niño y adolescente en el Madrid de su infancia, "desarrollista y pobretón a un tiempo" (recuerda este verso el tono de Cercanías del Prado); la visión contrapunteada del adulto, "despierto a lo social"; la afirmación voluntarista final que evoca el inconfesado prurito barraliano de solidarizarse con los vencidos y desfavorecidos... Vid. J. M. Valverde, op. cit., pp. 171-172 y 211-214.

136. Vid. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 151. El "enfrentamiento de clases" de la composición termina con el evidente desencuentro entre mendigo y narrador. Una resolución opuesta a similar antagonismo - ahora entre campesino y el yo que toma la palabra- la da Valente en La respuesta de Poemas a Lázaro, donde el aldeano en principio hostil acaba por hermanarse por vía humanista con su interlocutor.

137. Riera lo interpreta como "la silla que se dejaba vacía en las aulas de la Universidad española, en la inmediata posguerra, en recuerdo del estudiante caído" (La obra..., op. cit., p. 264). Curiosa intercalación de un signo de visos políticos en el contexto elegíaco del poema, aunque no debe olvidarse que el desarrollismo -con sus efectos nocivos en tantos aspectos- fue orquestado desde el mismo Gobierno.

138. Copio estas palabras cernudianas, muy apropiadas para explicarnos el sentido trascendente del

"rezón": "El recuerdo de unos días placenteros, de una experiencia afortunada en nuestro existir, parece cristalizar en torno a un objeto trivial que, al convertirse indirectamente en símbolo de aquel recuerdo, adquiere valor mágico" (Luis Cernuda, Ocnos. Variaciones sobre tema mexicano, op. cit., p. 88).

139. J. L. García Martín, op. cit., p. 252.

140. Un pálido reflejo de lo que el mar es a Barral lo entreveo, salvando las distancias, en el Jesús López Pacheco de Mi corazón se llama Cudillero. Publicado por 1ª vez en 1961, el poemario trata de una estancia del autor en un pueblo pesquero asturiano, adonde acudió en 1954 como Jefe de Campo del Servicio Universitario de Trabajo. Dejando a un lado la ingenua atmósfera idealizante ("mejor quiero llamarme pescador que poeta", reza un verso) y algunos guiños supuestamente subversivos, aparece aquí el motivo del personaje-estudiante señorito y la idea de confraternidad ("compañeros") lo mismo que en Barral. Vid. Mi corazón..., 2ª ed., Gijón, Fundación Dolores Medio 1986. No me parece gratuita la anécdota, puesto que la referencia a los niños sensibles y a los adolescentes torturados de la 4ª estrofa del tranco V de Hombre en la mar, junto con las pretensiones populistas de "ser útil y solidario" inherentes en el altruismo juvenil, cuadra bastante con la "aventura" vivida coyunturalmente por el joven López Pacheco. Por último, en un plano sociológico, cabe subrayar la funcionalidad del SUT (entre otras asociaciones culturales tal el TEU o Teatro Español Universitario) "a través del cual los estudiantes participaban en programas de educación en suburbios obreros o en comunidades rurales aisladas" (José Mª Maravall, Dictadura y disenso político, op. cit., p. 163). Tales intentos -bien que de jaez falangista- por llevar a la práctica los ideales sociales y por romper la incomunicación de clases contribuirían, necesariamente, a la politización de la vida universitaria española desde mediados de los 50.

141. En la contemplación de las colinas, advierte T. Sánchez el influjo de Pavese. Por mi parte pienso en la imagen más explícita, si cabe, del poema Geología perteneciente a Blues castellano de Gamoneda: "y miro hacia las montañas, / y ni allí hay libertad".

142. Otra es la opinión de T. Sánchez, quien nota la insuficiencia del sentimiento de solidaridad expresado en Molinillos de viento y Hombre en la mar, de tal manera que el héroe poético de 19 figuras... termina, incomprendido y desengañado, sumido en la soledad, apenas sin auditorio (Vid. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 170). Concluye el estudioso sugiriendo que, tras la imposible comunión con el mendigo y los pescadores, queda patente la "aniquilación del carácter colectivo del libro y, por ende, de su posible talante social" (p. 203). Sin embargo, volviendo a Hombre en la mar, creo que ni el antepenúltimo reconocimiento de falsa fraternidad, ni el penúltimo fogonazo metapoético desdibujan la final alusión del emisor, con aire preocupado, a las colinas inquietantes a modo de correlato objetivo de una situación política... A mi juicio, ni se inhibe el poeta ni las 19 figuras dejan de aportar su grano de arena, en su sesgada ejemplaridad, a un proceso de concienciación ideológica. Es esa misma ambigüedad la que Sánchez valora en el poemario, congratulándose más adelante de que, al no haber expresado Barral tradicionalmente la crítica sino de "forma escurridiza" merced al impresionismo, lo fragmentario, las interferencias, etc. -desmitificando la heredada visión tanto de sí mismo como de la sociedad-, ha evitado la fácil asimilación de su obra por la dinámica capitalista de manera similar al *modus operandi* surrealista (vid. p. 205).

143. C. Barral, Diario de Metropolitano, op. cit., p. 108.

144. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 200.

145. J. Jové, op. cit., p. 119. En relación con los juegos bélicos de estos niños de la guerra,

considero representativo *El juego de Manuel Mantero* (de *Misa solemne* en M. Mantero, op. cit., pp. 220-221), donde el poeta expresa su anhelo de que la guerra civil sea Historia algún día, cuando los niños de una generación futura jueguen con soldados del 36.

146. El mapa como símbolo de la falta de libertad en España, figura igualmente como motivo en *El garabato* de Jesús López Pacheco, fechado en 1959 e inserto en *Pongo la mano sobre España*, título que Juan Marsé parodiaría en *Últimas tardes con Teresa* con el grotesco nombre *Pongo el dedo en la llaga*. De él se acuerda, también burlescamente, Vázquez Montalbán en *Arte poética (Liquidación de restos de serie)*.

J. Jové, entrev. cit., p. 201.

148. J. Jové, "La memoria recobrada: Carlos Barral (A propósito de *Sangre en la ventana*)" en *Ángels Santa* (ed.), op. cit., p. 249.

149. Redundando en la óptica infantil de la guerra, E. Cabañero evoca de modo análogo a Barral en *Antes, cuando la infancia* (*Recordatorio*, 1961) aquel tiempo excepcional, aunque niega una repercusión de libertad o alegría para el personaje infantil en dicho marco, quizá por su misma condición de niño huérfano vencido: "La gente se hizo dura,/ y a los niños dejaron de querernos./ Y nosotros, mis primos, mis amigos,/ no volvimos tampoco de la guerra" (Eladio Cabañero, op. cit., p. 127).

150. *Colegio (S. J.) de La familia* (1934) de Alberti contiene una serie de indicios que hallaremos después en las piezas, de trama similar, de Caballero, Barral y J. A. Goytisolo. En esta suite parcelada en 6 trancos aparece un yo diluido en un sujeto plural de la persona, el motivo del "atlas" equiparable al simbólico mapa escolar, el colegio como cárcel, las sensaciones negativas ("dejando tras de sí una cola de tinta goteada de esperma/ sucia y vómito"), el autoritarismo ("coléricos,/ los ojos de las gafas que nos odiaban siempre"), la imposición religiosa, la andanada contra la propia clase (o la renuencia a honrar "al que dejó a los pobres tirados en el barro/ y sentó en cambio a nuestros padres sobre los caballos") (Vid. Rafael Alberti, *El poeta en la calle. Obra civil*, Madrid, Aguilar 1978, pp. 56-60). Entre las voces del medio siglo, J. A. Goytisolo coincide en *Mis maestros* de *Claridad* con algunas constantes temáticas de *Los PP y el verano*: el miedo, las lúgubres percepciones y la contraposición muerte/vida. Otra visión paralela del colegio religioso es la de Manuel Mantero en *Poemas exclusivos*. Así empieza *Colegio*: "Sí, nos amenazaban con el mundo,/ con la mujer/ y el día de mañana./ En la capilla del colegio/ nos llenaban el pecho de terror,/ la mente de ceniza./ El mundo,/ la mujer,/ el día de mañana" (en M. Mantero, op. cit., p. 245). En Sitio habla de "una cárcel llamada colegio" (ib., p. 264). Vuelve sobre ello en *Innocence*: "¡Oh soledad/ llorando entre apellidos!" (ib., p. 257), verso que asocio a otro de J. M. Valverde, "abuelo de apellido acreditado" (en *El abuelo, de Años inciertos*). Ambos remiten al barraliano "apellido industrial", siendo una marca de status en los tres casos.

151. J. Jové, op. cit., p. 140. En lo concerniente a la articulación del tema erótico y la deformante educación recibida, García Martín considera que se trata de un tópico abundante entre los novísimos en su op. cit., p. 246. En otro orden de cosas y cerrando la visión barraliana sobre esa generación de los niños de la guerra, quisiera recalcar el parecido entre 3 piezas de Barral, Valente y Sahagún cercanas incluso en el tipo de construcción verbal empleada. Leemos en *Fracción de sueño* de *Usuras*: "Éramos todos niños, hijos intemporales/ de la larga impaciencia de un pasado ofendido/ y andábamos desnudos, sin guarda, en las afueras". Rescato estos versos de *Tiempo de guerra* en *La memoria y los signos*: "Estábamos, señores, en provincias/ o en la periferia, como dicen,/ incomprensiblemente desnudos"; "Andábamos con nuestros/ papás"; "Estábamos

remotos/ chupando caramelos(...)" (J. A. Valente, op. cit., pp. 199-200). En *Invierno*, pieza antepuesta a la obra completa de Sahagún, el poeta se refiere a "aquellos años sin fronteras/ en que íbamos descalzos, insumisos" (C. Sahagún, op. cit., p. 9).

152. En *Prosa para un fin de capítulo de Usuras* figuran 5 versos censurados en la edición de 1966 - insistiendo en la visión de la alienante escuela de posguerra-, seguidos de otros 4 que al decir de Riera describen una de "las imágenes de la Inmaculada aplastando al demonio bajo su pie, que proliferaban en los colegios religiosos de aquellos años" (*La obra...*, op. cit., p. 184), retrato paralelo en su referente temático al que inaugura *Pasillos*. Transcribo los significativos versos expurgados: "transcurren los minutos y los años/ de penitencia nacional, los días/ de enrejados y misas con banderas// y en la escuela o las cárceles las voces/ se acordan vigiladas(...)".

153. T. Sánchez y J. M. Diego, op. cit., p. 142. Episodio narrado -afirma- en *Años de penitencia*.

154. *Encuentros con el 50*, op. cit., p. 123. Diversos poetas hablaron de Grimau en sus versos: Alberti, A. Sastre, C. Alvarez... Este último fue condenado a 3 años de cárcel por "atentar contra la seguridad del Estado" a tenor de sus envíos de cartas de protesta, tras la ejecución, a publicaciones extranjeras. Para una ampliación informativa al respecto, remito al lector a Francisco Sánchez Ruano, "El 'caso' Grimau y su repercusión en los medios de comunicación y literarios", nº monográfico cit. de *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, pp. 237-262. Mientras tenía lugar esta prueba de fuerza del franquismo en la primavera de 1963, veía la luz la encíclica *Pacem in Terris*, un documento casi político que en su defensa a ultranza de la libertad venía a cuestionar que el español fuera realmente un Estado de Derecho.

155. J. L. García Martín, op. cit., p. 251. Idéntica referencia a la falta de libertad se aprecia en la pieza antes citada de Gamoneda, *Geología* (nótese la metafórica variante del título). En cuanto al famoso epifonema, Carlos Sahagún parece renecharlo en el verso final de *Dedicatoria* ("desde estos días injustos y españoles") y en el de *Preludio*: "la sordidez de aquellos años". Ambos pertenecen a *Estar contigo*; vid. C. Sahagún, op. cit., pp. 102 y 106.

156. C. Riera, "Imágenes barcelonesas en dos poetas metropolitanos", art. cit., p. 69.

157. Vid. su composición no inserta en libro que comienza "Ardiente y viva, la lengua catalana,/ como roca indestructible(...)", en A. Costafreda, op. cit., p. 327.

158. J. Jové, entrev. cit., p. 196.

159. Es el poema-pórtico de *Recordatorio*. Vid. E. Cabañero, op. cit., p. 121.

160. C. Riera, *La obra...*, op. cit., p. 131.