

Javier San José Lera
Dos «proeles para la poesía»: Carlos Salomón y
Julio Maruri (Más allá de *Proel*)
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVII, 2011, 241-261

DOS «PROELES» PARA LA POESÍA: CARLOS SALOMÓN Y JULIO MARURI (MÁS ALLÁ DE *PROEL*)

A Ángel Sopena
A Víctor García de la Concha

La invitación que me hizo Fernando Gomarín para participar en los II Diálogos Literarios en Esles de Cayón, en julio de 2010 motivó mi reencuentro con unos poetas a los que había dedicado alguna atención en el pasado¹. ¿Cómo resistirse a volver al lugar donde uno ha sido feliz, a pesar de lo que diga la letra de la canción?

que al lugar donde has sido feliz
no debías tratar de volver (Joaquín Sabina, «Peces de ciudad»)

Aquella invitación fue el impulso de este trabajo en el que vuelvo a ocuparme de esa «Quinta del 42», según la etiqueta pergeñada por Pepe Hierro en su cuarto libro y convertida en marbete canónico del grupo de poetas santanderinos de los años 40 por García de la Concha². «Quinta» frente a «Generación» (del 98, del 27, del 36...) rebaja con ironía y humildad la sintonía, en una ciudad de provincias, de aquel grupo de amigos que se vio separado por la guerra, que quedó aislado después de ella para combatir su pesadumbre vital y expresar su experiencia humana prematura y amarga desde la poesía: amistad, juventud, guerra, pesadumbre vital, poesía son las palabras clave de acercamiento inicial a cualquiera

¹ Javier San José Lera, «Las voces de Julio Maruri (notas de historia y poética)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXX (1994), pp. 271-314. A los poetas de la «Quinta del 42» dediqué un curso de doctorado impartido en la Universidad de Salamanca en el bienio 1995-1997: «El discurso lírico. Modos y subgéneros. Texto y contexto de la Quinta del 42».

² Víctor García de la Concha, «La Quinta del 42: *Corcel y Proel*», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 436-444. Y «La Quinta del 42», en *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 609-666.

de estos poetas. En la revista *Proel* encontraron el lugar de avanzada de su barco, y como *proeles* de la revitalización poética de los tristes años 40 suelen ser considerados.

Desde mi última asomada a estos poetas hasta acá ha cambiado bastante el panorama: hemos recuperado gozosamente a Maruri, al poeta y al pintor (y a la persona), se ha estudiado mejor el contexto de la revista *Proel*, se ha editado una obra, la de Salomón, inencontrable hasta hace poco (aun a falta de *Pasto de la aurora*, cuya edición no debe dilatarse más)³. Y sin embargo sigue –creo– imperando en el acercamiento, más la evocación que la reflexión –el mito de la Atenas del Norte–, la historia más que la poética, y sigue faltándonos algo, a lo que quiero dedicar ahora mi atención: la lectura individual de algunos de los poetas para construir su creación poética distintiva, su diversidad en la unidad de contexto y en la variedad de trayectoria en el entorno de *Proel*, pero sobre todo, «más allá de *Proel*», donde crecen y maduran.

Y lo hago fijándome en dos de los poetas del grupo menos atendidos. Pepe Hierro está ya, con méritos más que sobrados, canonizado; Hidalgo ha gozado de notable atención en estudios y tesis doctorales. Julio Maruri y Carlos Salomón, no tanto. Lo reconocía el propio Pepe Hierro en una entrevista con Pilar Trenas en 1981:

–¿Crees que la revista *Proel* y por tanto el grupo en torno ha sido suficientemente valorado en el concierto de los grupos poéticos?

– Sí, la revista ha sido valorada, igual que algunos hombres del grupo, como José Luis Hidalgo o yo mismo que me beneficié de este movimiento. En cambio hay otros nombres que pertenecían al grupo y no fueron valorados como merecían. Es el caso de Carlos Salomón, Julio Maruri o Marcelo Arroita-Jáuregui... Estos han tenido una estimación no solo inferior a la que les correspondía, sino inferior a otros poetas inferiores a ellos⁴.

La respuesta de Hierro, generosa y certera, encierra a mi modo de ver dos aspectos destacables: por un lado, reivindica la atención justa y necesaria a la voz personal de

³ La poesía de Julio Maruri se ha editado reunida en el volumen *Algo que canta sin mí. Poesía 1944-1992*, San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1993; y los últimos libros revisados en el volumen *Como animal muy limpio*, Esles de Cayón: La Sirena del Pisueña, 2004 y en el pliego *Tendiendo al añil las manos*, Esles de Cayón: Son de Sirena, 2005. Además, la publicación del catálogo de la exposición pictórica *Julio Maruri*, Santander: Museo de Bellas Artes, 2003 supone un jalón importante en el conocimiento de la dimensión pictórica del poeta. En prensa se encuentra la reseña biográfica, del poeta, que he elaborado para el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia.

La poesía de Carlos Salomón puede leerse ahora parcialmente recopilada en Menéndez Llamazares, Javier, *Carlos Salomón. Poesía (1950-1953)*, Santander: Universidad de Cantabria, 2008; y reunida completa en *Obra poética*, Santander: La Mirada Creadora, 2008. El original del libro inédito *Pasto de la aurora* apareció entre los papeles de Gerardo Diego (según relata Guillermo Balbona en *El Diario Montañés*, 6 de abril de 2008) y espera todavía edición.

Al clásico estudio de la revista *Proel*, de José Manuel Pérez Cabrera, «Historia de *Proel*, *cuaderno de poesía* (Santander 1944-1950)», *Archivum*, XVIII (1968), pp. 41-74 deben sumarse ahora los citados de García de la Concha y los de Emilio E. de Torre-Gracia, *Proel* (Santander 1944-1950): *revista de poesía / revista de compromiso*, Madrid: *Verbum*, 1994; y el de M^a Isabel Navas Ocaña, *La Quinta del 42 y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada: Universidad de Granada, 1996.

⁴ Pilar Trenas, «Entrevista a José Hierro», *ABC*, 8 de febrero de 1981 pp. 32-33.

los poetas citados, esos que no han sido tan justamente valorados. Y por otro, apunta a la causa que puede estar en el origen de esa falta de atención: el hecho de quedar agrupados en un espacio común que les cobija y les da a conocer, pero impide su individualización, en este caso, la revista *Proel*.

Los trabajos de José Luis Cano, García de la Concha, Fanny Rubio y otros sobre las revistas poéticas de posguerra crearon desde pronto un marco de estudio muy adecuado –imprescindible– para mostrar ordenadamente los esfuerzos de recuperación del impulso creador en la poesía española de los años 40 y 50 e ir colocando las piezas del rompecabezas: *Garcilaso, Espadaña, Corcel, Proel, Cántico, Postismo...* organizan y evidencian las líneas de fuerza poética en los núcleos regionales y trazan el sentido de conexión con un pasado –perdido dramáticamente por la Guerra– que se siente como gloriosa Edad de Plata, y en el que las revistas poéticas habían jugado un papel esencial de difusión y aglutinación de la joven poesía⁵. Es justo que hayan recibido atención por parte de los historiadores de la literatura. Las revistas establecen un puente por encima de los años dolorosos de la guerra y en ellas se va haciendo presente el magisterio de los mayores: Diego, Alonso y Aleixandre (y al fondo las lecturas de Rubén, Antonio Machado y Juan Ramón). Y en ese contexto, la revista *Proel*, es cierto, ha sido bien estudiada, como decía Hierro en 1981, y evocada por los protagonistas, incluso en sus detalles más particulares (los precedentes de esa revistas manuscritas o mecanografiadas, *El flechómano, Novus* o *El timbre despertador*)⁶. Aunque –en virtud del rigor científico– a la evocación panegírica de tantos habría que contraponer el desencantado, mordaz y a veces injusto relato de Jesús Pardo: «El Santander de mediados a fines de los años cuarenta (...) era una ciudad atroz»⁷; para quien *Proel* «fue mera pantalla de la falange y la burguesía»⁸. Y la revisión del mito de la «Atenas del Norte», que el propio Maruri inició ya cuando en carta a Aurelio García Cantalapiedra hablaba del «entorno del más desesperante cerrilismo» (16 octubre 1982), o en conversación más reciente con Armando Arconada insis-

⁵ Cano, José Luis, «Revistas españolas de poesía, 1939-1945», *Ínsula* 15 noviembre 1946; García de la Concha, Víctor, «*Espadaña*. Biografía de una revista de poesía y crítica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 236 (1969) pp. 380-397; Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid: Turner, 1976 (reed. Alicante: Universidad de Alicante, 2004). Sobre las revistas en la Edad de Plata ver Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona: Labor, 1980.

⁶ Junto con el monográfico dedicado a *Proel* por la revista *Peña Labra*, 8 (Verano 1973) véase Julio Maruri, «Huésped de la memoria», en García Cantalapiedra, A., *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*, Madrid: Taurus, 1975, pp. 9-19; Julio Maruri, «*Proel* en el Centro Georges Pompidou», *El Diario montañés*, 18 febrero, 1995; Ricardo Gullón, *El Santander de mi tiempo*, Santander: Colofón del Año, Imprenta Bedia, 1989; Aurelio García Cantalapiedra, *Desde el borde de la memoria. De artes y letras en los años del medio siglo en Santander*, Santander: Librería Estudio, 1991; Armando Arconada, «*Proel*, un oasis cultural de posguerra», *La Revista de Cantabria* (julio-septiembre 1996), pp. 18-23; Beltrán de Heredia, Pablo, *Ricardo Gullón en el recuerdo*, Santander: Colofón del Año, Imprenta Bedia, 2001. El esfuerzo memorialista del grupo ha culminado recientemente con las memorias líricas por lo breve de Julio Maruri, *De un Santander perdido*, Santander: Ediciones La Bahía, 2010 (un avance de las cuales constituye su *De un Santander perdido*, Santander: Bedia, 2002) y las memorias de volumen casi épico de Manuel Arce, *Los papeles de una vida recorrida*, Santander: Ediciones Valnera, 2010.

⁷ Jesús Pardo, *Autorretrato sin retoques*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 126.

⁸ *Ibid.*, p. 129.

tía: «Se ha hecho mercadeo con ello, como con eso de que Santander era la «Atenas del Norte». Siempre me he reído de ello»⁹.

Pero, volviendo a lo que me ocupa, a ese conocimiento de la revista y su papel en el contexto poético español, no le ha correspondido, en todos los casos, el conocimiento específico de lo que allí se publicaba, y el seguimiento de la trayectoria personal de los poetas; ha faltado, en muchos casos, sacar las figuras del cuadro general para individualizarlos de ese conjunto aglutinador. Leer a los poetas, oír a los poetas, darles voz en el fondo de su música común.

Esa música común tiene de partida dos notas principales: melancolía y verso frágil. Acertadamente García de la Concha identifica a los poetas de la Quinta con el endecasílabo de Amós de Escalante: «musa del septentrión: melancolía»¹⁰. Lo había hecho ya Ricardo Gullón en la revista argentina *Realidad*, hablando precisamente del libro *Los años* de Julio Maruri; las palabras de Gullón las reproduce *Proel* en su número 4 de la 2ª época: «en los versos de Maruri se trasluce la melancolía que según el verso de Amós de Escalante –“musa del Septentrión, melancolía!”–, caracteriza a los líricos del Norte de España»¹¹.

Lo que ha permitido hablar de la melancolía como marca común de esta poesía norteña, lo había señalado ya Menéndez Pelayo en 1877, queriendo poner en serie la «escuela septentrional» con la salmantina, sevillana o valenciana:

Sañadores y meditabundos, los septentrionales distingúense por lo vago y aéreo del fondo de sus concepciones, por la melancolía intensa y profunda que casi siempre les anima, por su afición extremada a la parte sombría, nebulosa y triste de la naturaleza, que produce en ellos graves pensamientos y solemnes meditaciones (...) En los del Norte la tendencia es más reflexiva y más íntima [que en las escuelas castellana o sevillana], las aspiraciones del alma más vagas, la melancolía más intensa y duradera¹².

Es cierto que las brumas cantábricas parecen velar las luces en el alma; pero poco permite distinguir más allá de un tono común vago e impreciso (¿no es la melancolía marca de otros poetas tan poco «norteños» como el sevillano Bécquer?). La melancolía define en los proelistas un tono que focaliza el interés de los poetas por los conflictos individuales del yo, más que su compromiso social. Esa vaga melancolía formaría parte del bagaje lírico neorromántico y simbolista que se ha señalado como marca distintiva de nuestros poetas: privilegio de la expresión del yo frente a la «expresión de contenidos

⁹ Armando Arconada, «Julio Maruri. El regreso del hijo pródigo», *Revista de Cantabria*, abril-junio 2003, pp. 6-10; p. 10. El fundamento de esta impresión puede ahora indagarse en el contexto de las memorias *De un Santander perdido*, (2010, cit.) en el contraste entre la fascinación en Madrid tras el conocimiento de Vicente Aleixandre («Emilioto», pp.122-127) y el regreso a Santander («Début Proel», p. 131 y ss.).

¹⁰ *Op. cit.*, 1987, p. 662.

¹¹ Ricardo Gullón, «Un sensitivo», *Proel*, 4, IIª época (primavera-estío, 1947), pp. 173-175. También lo repite Florencio Martínez Ruiz en la columna «*Proel* y los *proelistas*», *ABC*, 8 de febrero, 1981, p. 33, donde maneja igualmente el tópico de la brevedad del verso.

¹² Marcelino Menéndez Pelayo, «Escritores montañeses», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. VI, pp. 245-246 y 248.

dados por un ente superior, Estado o Dios»¹³. Vicente Aleixandre, en el saludo que abre otro proyecto poético santanderino, *La Isla de los Ratones*, había insistido en lo mismo con referentes líricos:

Santander, hogar de nuevos poetas, poetas del pensar, a veces irisados como un pálido rayo de luz entre el cielo de plata; otras veces, serios, cerrados, estrictos, como un gris hondo velando sobre las frentes adustas, sobre las frentes graves...¹⁴

Pero bajo esa melancolía común de partida, se esconden abismos humanos expresados individualmente para los que la genérica melancolía o el categorizador genérico «neorromanticismo» o *poesía humana* (frente a *social*) son sólo pálidos reflejos de un fondo común. García de la Concha lo vio muy bien en el epígrafe que rotula la poesía de Julio Maruri: «la engañosa ternura», ternura bajo la que late, contrapunteando, la angustia por la caducidad de las cosas y de los seres. De la misma manera, en Carlos Salomón la melancolía se desprende de una expresión de pasiones intensas, de amor y dolor en oxímoron de estirpe sanjuanista:

Amor mío, mi abismo,
mi soledad. Yo te alzo.
Te alzo en mí, noche mía,
luz mía, fuego, rayo,
rayo de Dios que cruza
mi dolor, incendiándolo
(«Deseo» III de *La orilla*).

Pero, en contrapunto, el tema central, la conciencia trágica del paso del tiempo:

Cada noche que pasa
pone un poco de olvido
deja un poco de muerte,
muere un poco contigo (...)
Surgen noche, auroras.
Tú vas a tu exterminio.
(«Poema para una muchacha indiferente», *La orilla*).

La fuerza del sentimiento, del uno y del otro lado, amor y dolor, desemboca en inefabilidad de una experiencia de intensidad casi mística («No sé cómo decirlo / para que me comprendas»).

Pero mi amor es hondo.
Ni yo sé lo que siento

¹³ Navas, *op. cit.*, 1996, p. 67.

¹⁴ Vicente Aleixandre, «Un saludo», *La Isla de los Ratones*, nº1, (1948), reproducido en *Peña Labra*, 54 (Primavera 1985), p. 1 (encarte).

cuando digo que te amo.
(«Deseo» III de *La orilla*).

Por eso, la melancolía, define pobremente un estado general del alma producto de sus intuiciones y verdades descubiertas por el poeta, que se atreve a señalarlas.

El otro elemento expresivo que con frecuencia comparten estos poetas es el molde métrico, de arte menor y rima asonante, la fragilidad del verso, a la que se suelen referir las primeras reseñas de los libros de los proelistas. Otra vez don Marcelino –responsable de tantas cosas en nuestra Historia Literaria– se adelanta a señalar la importancia que para esa evocación de lirismo melancólico juega el verso eneasílabo, cuya perfección atribuye a la inspiración «subjativa, tierna y melancólica» de Gumersindo Laverde Ruiz (el verso *laverdáico*, dice) y que integra en esa «Escuela del Norte», que emparenta con la poesía escocesa y alemana:

El señor Laverde, que participa como pocos del carácter dulce y nebuloso de esta escuela, ajusta sus inspiraciones a la más bella de las formas artísticas, a la forma griega, produciendo así una alianza de clásica morbidez y de romántica melancolía (*ibíd.*, p. 424).

La ley del *laverdáico* como la del *sáfico*, es inflexible. El segundo va acentuado en cuarta y octava; el primero en segunda, sexta y octava. De aquí resulta, a la par que notable ventaja sobre los demás versos de nueve sílabas, cierta rigidez y falta de variedad, que el señor Laverde corrige en lo posible, haciendo distintas todas las vocales acentuadas de cada verso. Sin embargo, esta falta de variedad melódica impide usarlo en largas tiradas, y su inventor se ha limitado con buen acuerdo a emplearlo en breves composiciones, (*ibíd.*, p. 430).

El uso -no muy frecuente en nuestra lírica-, del eneasílabo en composiciones breves y musicado por la asonancia es un tronco común de los proelistas. No creo que conocieran la poesía de Gumersindo Laverde; más probablemente les llega desde la experimentalidad rítmica del modernismo de Rubén Darío («Juventud, divino tesoro | ya te vas para no volver...»). Sea como sea la profecía de don Marcelino en 1875 («el eneasílabo (...) ha de ocupar un señalado puesto en nuestro Parnaso lírico», p. 437) se cumplía en estos jóvenes de la Quinta del 42. Junto a él, otros versos breves (heptasílabos con preferencia) son elemento constituyente de una poética de la melancolía¹⁵. Pero en estos poetas, el ritmo está trabajado mucho más allá del molde silábico. Por ejemplo, la quiebra del ritmo sintáctico por el encabalgamiento abrupto del verso corto –muchas veces sirremático– es elemento expresivo de la congoja vital de quien se siente incapaz de hablar por la emoción que interrumpe el fluir del discurso. Basten dos ejemplos como muestra de lo que digo:

¹⁵ No estoy de acuerdo con Ricardo Gullón cuando afirma a propósito de Juan Ramón (en un trabajo escrito desde Santander) que «el verso corto impone quiebros, concisiones, dinamismo que no casa con este sentimiento (de melancolía)» que es mejor captado por el alejandrino (Ricardo Gullón, «Plenitudes de Juan Ramón Jiménez», *Hispania* 40 (1957), pp. 270-286, p. 279b). El verso largo añade teatralidad (en los casos peores), pero no intensidad.

La Muerte está cerca. Siega
 las vidas...
 (...)
 A todos les vence el filo
 de la cuchilla
 (...)
 Y el hombre en silencio mira
 sus manos (Carlos Salomón, «La muerte» en *La sed*).

Y otro, de Maruri («Niño del Septentrión», *Las aves y los niños*) lo corrobora:

Pájaro de la niebla
 no me verás.
 Tu trino
 irá empapado en llanto,
 triste niño perdido.
 (...)
 Destino
 de aurora vacilando
 entre ser y haber sido.

Estas quiebras del ritmo aprovechando la pausa versal y otros recursos estructurales (anáforas, paralelismos, repeticiones de todo tipo –anadiplosis, epanadiplosis, concatenaciones–, que no es tiempo ahora de ejemplificar) dotan a la secuencia de poemas de una variedad en la unidad y una intensidad casi minimalista, y contribuye a potenciar la expresión del estado de angustia, de asfixia, casi de incoherencia o balbuceo, de contradicción del sujeto lírico.

Por eso debemos ser conscientes de la reducción que esa categorización generalizadora de escuela –melancolía, verso frágil– supone para la complejidad de los mundos individuales y la trayectoria expresiva de cada poeta. Es evidente que no todos los poetas son iguales, (ni iguales en todo momento de su trayectoria expresiva) aunque participen de estéticas comunes o compartan tertulias, imprentas, revistas y amistades. Evidentemente, los casos de Maruri y Salomón son muy diversos entre sí, por pura biología: Salomón muere con 32 años en 1955, habiendo dejado tres libros publicados, y otros dos escritos pero inéditos (así como una novela), además de unos pocos poemas en revistas; Maruri tiene una larga vida repleta de avatares personales y de peripecias estéticas, en la poesía, pero también en la pintura. Su punto de encuentro –su amistad, su plataforma común en *Proel*, donde comparten prensa para sus primeros libros– y sus códigos líricos compartidos (melancolía, moldes métricos), son solo el punto de arranque de sus mundos individuales, hondos y densos, pero muy diferentes, y que buscan horizontes nuevos más amplios. Poetas que comienzan a hacerse en las brumas del Norte, pero que buscan en Madrid su campo de proyección poética, en las colecciones (Adonais), en las revistas (*Cuadernos de Agora*, *Ínsula*), en las tertulias cosmopolitas y abiertas al mundo (Welintonia de Aleixandre, Tertulia His-

panoamericana, de Rafael Montesinos), por lo que no está de más rebajar el localismo de escuela¹⁶.

Carlos Salomón: el deseo o la muerte

La voz de Carlos Salomón se individualiza en el canto a la fatalidad: fatalidad la de su vida (terminada en plena juventud madura –a los 32 años–) y la que canta en su poesía, que transmite un patetismo esencializado en núcleos metafóricos muy fuertes: la vida como camino, el hombre como peregrino, el tiempo como pérdida, el sueño, como espacio de revelación... que se despliegan alegóricamente en elementos que se organizan en antítesis, (luz-sombra, día-noche, pérdida-recuerdo) fuego, llama, arder, y una naturaleza simbólica primordial (casi aleixandrina) de bosques, mares, astros, lunas, cielos, islas, ríos, vientos... Sobre ellos reposa la reflexión apesadumbrada sobre la privación del ser hombres, el deseo que acucia y frustra, la soledad fatal del hombre cuya existencia está abocada a la muerte. Este esquema se desarrolla en progresión en los libros *La orilla* (Ediciones Proel 1951), *La sed* (Adonais, 1951), *Firmes alas transparentes* (Conde Arnaldos, 1952), *Región luciente* (Adonais, 1953) y *La brevedad del plazo*, (Argoma, 1995) los libros «enteros» de Salomón (a la espera de completar el cuadro con *Pasto de la aurora*)¹⁷.

La orilla muestra bien este proceso¹⁸. El libro se abre bajo el lema de Jorge Manrique («Nuestras vidas son los ríos...») que nos sitúa en la conciencia del paso del tiempo, de forma que el primer poema, convertido en poema prólogo y directriz de lectura, funciona como glosa amplificadora de la idea manriqueña:

La vida pasa. Nuestras vidas
pasan. Son ríos que navegan.
(...)
Ríos que van hacia la mar
que es el morir. Ríos que llegan
junto a la mar y hunden sus aguas
en la orilla que los espera

¹⁶ «El éxito de los tres libros nos conmocionó verdaderamente. (...) El Adonais suponía el definitivo espaldarazo poético», Manuel Arce, *Los papeles de una vida...*, op. cit., 2010, p. 60. Sobre la Tertulia Hispanoamericana y la presencia en ella de Carlos Salomón, véase Manuel Francisco Reina, «55 años. Historia de una tertulia», *Los domingos de ABC*, 16 de diciembre de 2007, pp. 16-17.

¹⁷ No me refiero aquí a los poemas publicados en la revista *Proel* ni a los de *Las luces* (Santander: col. Tito Hombre, 1951) que adelantan poemas reunidos después en libros posteriores, como explicaba el propio poeta en la nota bio-bibliográfica con que se abre la *Antología* que publicó Pablo Beltrán de Heredia en su colección «Clásicos de todos los años» en 1968.

¹⁸ Aunque suele presentarse como el primero de los libros de Salomón, *La orilla* no lo es en el orden editorial, ya que *La sed* se acabó de imprimir en Madrid el 15 de febrero de 1951, y Gerardo Diego saca ya una reseña del mismo en el *ABC* del 15 de mayo, mientras que este, publicado en *Proel*, lleva el colofón del 19 de mayo. No obstante, Carlos Salomón, en la nota bio-bibliográfica ya comentada, data los poemas de *La orilla* como escritos entre 1947 y 1949, mientras que los de *La sed* quedan sin indicación de fecha, por lo que parecen remitir al periodo creativo inmediatamente anterior a su publicación en 1951.

El poema construye el símbolo nuclear del título, «la orilla», el lugar desde el que el tiempo se siente pasar, con todas las resonancias clásicas, los armónicos de Rubén y el fatalismo modernista y con un eco quevedesco en el uso de los tiempos verbales «soy un fue y un será y un es cansado»:

nuestra orilla es la que se aleja
vamos quedando atrás, perdiendo
contorno, límite, existencia
lo que fuimos y ya no somos,
lo que somos y no es apenas.

La conciencia de lo temporal en la poesía de Salomón entraña dolor que se enfrenta al deseo, a la pasión, expresada en lenguaje sanjuanista: la pasión es llama, la noche oscura, la experiencia inefable del deseo «mi noche oscura eterna»; por eso el poema balbucea sus intuiciones, porque el poeta indaga secretos, pero no sabe las respuestas:

Oh labios míos ciegos,
mis dolorosos labios;
oh estremecida tierra
no sé para qué canto.

A la expresión del deseo, se impone la conciencia de la muerte: «la vida pasa (...) la muerte llega» y lo inútil de los esfuerzos de perduración («es en vano | luchar si es vana nuestra fuerza»). El poeta se dirige desde su yo lírico, angustiado y dolorido, a un tú que se despliega en interlocutores distintos: amor, deseo, noche, muchacha | alma o voz desdoblada del propio poeta, su otro yo que compone un nosotros polivalente (pues puede ser tú más yo, o un colectivo género humano).

Si te envuelvo en mi vida. Si cojo
dulcemente tu vida y la miro,
y la hundo en mi vida, y me hundo
en tu vida, y me siento perdido
(...)
si no sé qué caminos pisamos
si no sé de qué sueños venimos.

La melancolía se ha hecho densa de poesía, poesía reducida a esencia, que prescinde de elaboraciones metafóricas pero que se densifica por la riqueza del acorde poético. En él, a esa melancólica apreciación del pasar hacia la muerte, le hacen contrapunto melancólico las notas de ansiedad por el deseo («Mi amor es hondo | miro en él y me abraso») y la nostalgia o dolor del recuerdo: Deseo y Soledad son las dos partes que organizan la sucesión de poemas. El sentimiento triste se extiende como un agua derramada creando una imagen del ser en el mundo de sombría pesadumbre. Pero ante esta realidad humana, el poeta no se desespera, porque encuentra su refugio en el canto: angus-

tía y esperanza permiten ahondar en los abismos humanos que el poeta atisba y quiere comunicar, aun con balbuceos, asedios simbólicos a las intuiciones básicas de su alma.

La sed incide en planteamientos similares: el camino, la orilla, el agua como símbolo clásico del tiempo.

Las aguas de los ríos
dicen igual que siempre,
mas son distintas aguas
bajo los mismos puentes.

Las aguas de la vida
dicen y se suceden
camino de los mares
donde los ríos mueren. («El camino»).

Pero también se incorporan símbolos nuevos, como el que da título al libro:

Mientras se vive se siente
la sed...

Todo es lo mismo. La sed
del hombre, que a solas marcha,
sin saber de dónde viene
ni dónde estará mañana

Abrir y cerrar el libro con sendos poemas titulados «La muerte» es todo un manifiesto temático. Por eso el último poema, «La verdad», insiste en la tesis: la muerte es la respuesta, la verdad de la vida. Y «La verdad» abre el poemario *Región luciente*, después del poema prólogo, construido desde una lectura errónea de fray Luis, al convertir en el sustantivo *alma* el adjetivo de la Oda XIII del agustino «De la vida del cielo» (región «fecunda o benéfica») en la patria donde brilla la luz del deseo («Alma, región luciente | patria de los deseos»). La verdad que se impone al poeta es el dolor del deseo, frente a la mentira del sueño de la vida. Como en el libro anterior, las tres partes van desarrollando lemas en pequeños poemas interrelacionados, a manera de narración poemática. El libro indaga el misterio que habita en el interior del hombre, sondea y atisba mediante la palabra poética; el poeta siente necesidad de saber la verdad, aun siendo consciente de que traerá consigo el dolor. El esfuerzo por apresar la belleza es inútil. La contemplación de la noche estrellada no engendra, como en fray Luis, sosiego, reposo, aspiración celeste, sino la dolorosa conciencia de ser nada:

Contemplo las estrellas
las de siempre, las mismas,
las altas en la noche,
lejanas y flamígeras

No hay nada. Las estrellas
por la nada me guían.
Yo pedía sosiego,
no lo que me extermina.

Pero, en contraste, en «La ventana» la contemplación de la noche estrellada aporta una esperanza, «enciende el milagro» que culmina en el «Poema para una muchacha feliz». Pero enseguida retorna «El engaño», simbolizado en el sueño, el único espacio donde cabe la realización de «El deseo». He seguido la secuencia de títulos de esta segunda parte del libro, que culmina con «La Historia», el retorno a la conciencia temporal y a la angustia que genera. Este poema es como un compendio de los símbolos de los libros anteriores; el río de la vida, la llama del deseo, la sed de la privación, el camino, triste, de la vida:

Vivir, morir. ¿Se sabe
cuándo acaba el camino?

El camino acaba en el antepenúltimo poema, «La muerte», en el que el alma vaga por bosques, sendas, ríos, astros en la noche hasta alcanzar la pureza de la luz. ¿Por qué esta posición en el libro? Sólo quedan dos notas: una aparente esperanza de la salvación por la fe, la conciencia de un Dios regidor que acompaña, pero que en realidad es un ser pasivo que nada hace contra la muerte:

Que Él nos puso en la tierra
y escucha el golpe sordo
del hacha sobre nuestros
troncos.

La terrible imagen del leñador es paralela a aquella de Quevedo («azadas son la hora y el momento | que a jornal de mi pena y mi cuidado | cavan en mi vivir mi monumento»). Y «El secreto» final, epítome en afirmación: «Vivir es desear | tener hondos deseos»; y en preguntas «Mas ¿acaso vivimos | de verdad... (...) ¡Región luciente! ¿Dónde, | dinos, alma, tu reino?». El libro es indagación de verdades, misterios sin respuesta, tanteos en que el hombre desnuda su angustia, más allá de la melancolía norteña, con intensidad quevedesca.

Si este libro se mira en fray Luis, pero se cierra en Quevedo, es este el que inspira la verdad terrible del hermoso *La brevedad del plazo*

Somos hombres que nacen,
que viven y que mueren

Libros, los de Carlos Salomón, que son como un solo poema, unidos por la forma y la esencialidad espiritual de su mensaje existencial y que identifican una voz poderosa y firme por debajo de su apariencia melancólica y frágil¹⁹.

¹⁹ Certestamente lo señaló Florencio Martínez Ruiz, art. cit., p. 33: «Sus preguntas existenciales o inconclusas fueron las más certeras (...) Su obra es siempre un poema uno y múltiple, sus libros son uno y el mismo libro, concéntricamente ampliados».

Julio Maruri: *ut pictura poesis* (más allá de *Proel*)

El de Julio Maruri es un caso diverso, porque partiendo de presupuestos acordes con los de su amigo –sus amigos– de *Proel*, la evolución de su voz poética plantea una riqueza transformadora que hace ya algún tiempo quise llamar «de la soledad a la solidaridad» (y al poeta no le pareció mal, como veremos). Trayectoria compleja, difícil de atisbar en poco tiempo, por diversidad e interés. Y trayectoria que apenas se intuía en la historia literaria española hasta la tardía reaparición en escena de su actor²⁰. A grandes rasgos, me atrevería a decir que la poesía de Julio Maruri, fray Casto del Niño Jesús (apodo de religioso que no tiene ya más validez que la de la referencia histórica), y de nuevo Julio Maruri (tres tiempos, como los de una sinfonía clásica) marca un itinerario, que es en muchas ocasiones el de la poesía española contemporánea en diferentes momentos. Quizá sea un universal poético el comenzar hablando de uno mismo, una mirada introspectiva a los estados propios del alma, que encuentra salida a la desesperanza en volver la mirada a lo otro trascendente, la religión a veces, y a los otros (lo social). La melancolía y la angustia infructuosa dan paso a la esperanza (que busca asideros en la fe), al escepticismo, a la ironía e incluso al sarcasmo como medio para la denuncia abierta de situaciones de injusticia. En ese proceso, el lenguaje poético se desplaza desde los procedimientos expresivos de la melancolía (asonancia, verso frágil, simbolismo...) hacia formas expresivas de mayor sorpresa, casi vanguardistas (collages, dislocaciones de frases hechas que rompen el panorama de lo esperable, una voluntad lúdica en la rima consonante...) que recuerdan poderosamente la herencia estética de la abstracción pictórica. González Herrán lo vio muy bien y llamó la atención en un estupendo trabajo en *Peña Labra* sobre la voz nueva de Julio Maruri²¹. Más tarde lo hizo García de la Concha, al reseñar para *ABC literario* la edición de *Algo que canta sin mí*²². A esta nueva voz quiero dedicar ahora mi atención, porque –frente a los pocos años de su creación *proelista*–, esta otra obra, realizada fuera de España, ha sido mucho más duradera y de sumo interés y no ha atraído tanta atención, asfixiada, quizá, por el mito evocador de la Atenas de Norte y el esfuerzo que supone ir con este poeta más allá de *Proel*.

En los libros de 1945 y 1947 esa dimensión de melancolía temporal que se ha señalado para la poesía norteña adopta en Maruri el recurso temático de la infancia en el recuerdo, como un paraíso de inocencia recorrido por aves alejandrinas: («Allí nacían cada mañana los pájaros, | sorprendentes, novísimos. vividores, celestes | Las lenguas de la inocencia», escribe Aleixandre en «Criaturas en la aurora» de *Sombra del Paraíso*); y la terrible verdad de la pérdida irreparable de la belleza por el paso de *los años*. No casualmente sitúa Maruri al frente de su *Elegía* primera (*Las aves y los niños*) el endecasílabo terrible de Quevedo: «Tu edad se pasará mientras lo dudas» y que apunta a esa verdad atroz del paso del tiempo escondida bajo la aparente ternura²³.

²⁰ Es muy sintomática al respecto la valoración que hace Florencio Martínez Ruiz, que pasa de la admiración por la poesía primera de Maruri, «cristalina, aunque con una angustia demasiado implícita», a la sensación de pérdida: «Perdido un poco en su aventura posterior...» (art. cit., p. 33).

²¹ José M. González Herrán, «Recuperación de un poeta: Julio Maruri», *Peña Labra* 3, Primavera, 1972, pp. 41-43.

²² Víctor García de la Concha, «Algo que canta sin mí (Poesía: 1944-1992)», *ABC Literario* (4-2-1994), p. 8.

²³ La infancia es la esencia sensible del creador, del poeta, como recuerda Jaime Gil de Biedma: «Quien no haya sabido en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que lle-

La crisis personal (de la que no dan cuenta aún las breves memorias recién publicadas) supone una nueva voz que es en realidad una voz en tránsito (pero el viaje es la vida) hacia nuevos horizontes geográficos y personales. Los personales son los que convierten a Julio Maruri en fraile carmelita; los geográficos comenzarán enseguida, sacando al poeta del espacio asociado a la infancia hacia nuevos espacios y nuevas experiencias, y volcado progresivamente hacia lo pictórico. El cataclismo vital repercute en una poesía –la recogida en *Unos poemas*, en 1959– que desintegra la voz de partida: a la forma compacta de libro de sus dos primeros (subtitulados *Elegía* y *Poema*, respectivamente para subrayar su carácter unitario), por una dispersión buscada: «Los siguientes poemas, escritos a lo largo de estos últimos años no constituyen libro alguno y ni siquiera un esbozo» (*Unos poemas*, 1959, p. 9)²⁴. A la melancolía, abiertamente repudiada («...si a veces su cántico fue opreso | por la melancolía o por el beso»; «no la melancolía | no extinta llamarada»), le sucede la búsqueda de aquellos poemas «que llegasen a herir, con su relámpago, la conciencia de unos lectores» (p. 9). Esta afirmación nos permite trazar un sentido básico de la poesía como elemento de comunicación de una conciencia despierta (iluminada), la del poeta, a una conciencia dormida (la del lector) que es necesario sacudir. Los poemas se organizan en trayectoria coherente dentro de un marco metapoético y existencial, de una concepción poética a otra, de un sentido existencial a otro: de lo individual a lo colectivo, de la melancolía («pues si a veces su cántico fue opreso | por la melancolía o por el beso») a la emancipación de un corazón liberado («Ya con el corazón emancipado | (...) heme aquí renacido, renovado»), ganado para los otros. Esta trayectoria se enmarca entre el poema inicial «Oración por los poetas» y el último metapoema titulado «Libre poética»

¿Para quien cantas, Julio Maruri?

(...)

¿Para el obrero que bate la cal del mundo,
campesino español de negra capa
bajo la perla de otros cielos?

que define una palabra dispuesta al combate.

Bajo las harapietas
heladas,
descarnadas figuras,
la palabra
(...)

¡Oh, ingrátido clavel
frente a la espada!

gue a ser artista, casi imposible que llegue nunca a ser poeta», Jaime Gil de Biedma, «Infancia y poesía», *Ínsula*, 147 (febrero, 1959), p. 5.

²⁴ Julio Maruri, *Unos poemas*, Santander: Clásicos de todos los años, 1959. La reedición de los poemas en *Algo que canta sin mí* (1993) prescinde de estas interesantes declaraciones previas.

El poeta se afirma –en palabras que recuerdan inevitablemente a Miguel Hernández– poeta del pueblo:

Pueblo soy, viento soy.

Podría pensarse en una poesía social al uso, pero las formas breves, la rima consonante, junto con el compromiso ético, anticipan, en estos *Unos poemas* de 1959, rasgos formales y temáticos de la nueva voz –menos vehemente, más distanciada por el recurso a la ironía– que sale a la luz plena, en lento progreso: primero con la aparición de unos poemas traducidos al francés en la revista belga *Marginales*; luego con la publicación de 30 poemas en *Entre Laredo y Holanda* (de nuevo en la colección de Pablo Beltrán de Heredia, «Clásicos de todos los años») en 1970; luego, unos poemas en la revista *Peña Labra* (otoño 1971); después, una primera edición del libro en 1993 (dentro de la recopilación titulada *Algo que canta sin mí*); y finalmente en la versión definitiva en 2004 en la Sirena del Pisueña. Me refiero, claro a *Como animal muy limpio*, libro con el que contraí una deuda de estudio en octubre de 1986, que el poeta me recordaba en carta de 1994 («estoy impacientísimo en espera de su comentario sobre mis dos libros últimos»)²⁵. Mucho tiempo ocupado en otras cosas dilató el compromiso; pago ahora con gusto de lector parte de mi deuda.

Se abre el libro con una confesión de Maruri sobre la creación de estos poemas, empezados a hacer en un lejano 1963 tras un largo viaje por España y la lectura «entusiasmada y regocijada del *Refranero*»: «Confesaré aquí que el primer sorprendido por lo que aparecía en mis cuartillas fui yo, incapaz de imaginar anteriormente que fuera portador de tales voces» (p. 9). Coincide esto con lo escrito bastante tiempo antes, en carta personal:

Una noche del mes de noviembre de 1963, estando en Lille y revestido de una djelaba que me han prestado contra el frío, empiezo a escribir esos textos con el sentimiento de ser otro, de escribir por primera vez en mi verdadero idioma²⁶.

El poeta es un fingidor, como nos recuerda Pessoa; y el pasmo de esta epifanía o «alucinamiento» de Maruri (el término es suyo) no puede engañarnos, como si la voz fuese resultado de una improvisación o de un súbito arrebató. Cuando Aurelio García Cantalapiedra rememora desde *Peña Labra* (1973) al joven Juliuco, recuerda a un Maruri «chispeante, sorprendente, de admirables hallazgos de expresión y de ideas»²⁷. No habla de los poemas de 1963, sino de los prólogos de las exposiciones pictóricas de Proel, en los años 50, «uno de los mejores Maruri, el más desenfadado, suelto e inteligente», dice. Hemos visto transformarse la voz de la melancolía al compromiso ético en tránsito poético. ¿O atribuiremos a la casualidad que el verso «campesino español de negra capa» del poema *Libre*

²⁵ Carta de Julio Maruri Saint Denis, 2 febrero, 1994. Las citas de *Como animal muy limpio* se hacen desde la edición última, Esles de Cayón: La Sirena del Pisueña, 2004.

²⁶ Carta de Julio Maruri, París, 22 de noviembre de 1986:

²⁷ Aurelio García Cantalapiedra, «Julio Maruri», *Peña Labra* 8 (Verano 1973). Reproducido en Desde el borde de la memoria, Santander: Librería Estudio, 1991, pp. 232-233, de donde cito.

poética, de agosto de 1959, sea el título («Español de negra capa») del primer poema publicado en *Entre Laredo y Holanda*, en 1970?

(...)

Y cruza el paso a otro silencio
a otra noche de nieve,
lejos;
aurora boreal
o amaneceres extranjeros.

La idea del alejamiento, del sentirse extranjero, del desarriago se presenta aquí como la tarjeta de identidad del emigrante, que se ve obligado a abandonar su pueblo («las calles de su pueblo | son las de todo pueblo») para morir lejos («*Requiem aeternam*. | Eco de los ecos»). Pero lo hace con una voz, de indudable tono social, pero sin estridencias ni panfletos, sin sentimentalismo fácil, contundente y tierna a la vez (como se ha calificado su creación pictórica), con «la ingenua fuerza de lo rotundo»²⁸.

La creación es para Maruri un proceso lento, bullente y nunca completado. Se lo explica el propio Julio Maruri a Sabine Mamou en un libro hermoso e importante, que no ha sido muy atendido, *Julio Maruri. Paseando con Sabine Mamou*²⁹. En él reflexiona Maruri sobre muchas cosas, pero en especial sobre el arte de la pintura y sobre el arte en general. El poeta ha ido creciendo en su dimensión pictórica desde su primera exposición en la *Galería Sur* en 1958 (en cuyo catálogo se leía «no pretendo ser pintor, sino poeta que pinta») y la técnica y el sentido de su pintura dejará huella –quizá de forma inconsciente e intuitiva– en su voz poética. Por ese he querido enmarcar esta reflexión con el lema horaciano *ut pictura poesis*, porque creo que esta poesía de Maruri tiene mucho que ver con su pintura, quizá sin que el poeta entonces lo supiera.

El mismo Horacio había dicho unos versos antes del famoso lema: *Pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (*Ad Pisones*, 10): «En pintores y poetas siempre hubo el mismo poder de atreverse a cualquier cosa». Y ese es Maruri en este poemario: un experimentador actuando en libertad ante el papel en blanco, como si fuera un lienzo. En la paleta el blanco y un poco de color primario (rojo, azul, amarillo) para que el resultado se parezca a la simplicidad ordenada de Mondrian, pero con referente a la realidad transformada por la creación y reducida a sus esencias:

A mí me emociona lo inacabado. Lo que carece de relación evidente. *La plaza de la Concordia* de Mondrian, unos rectángulos, tres colores. Me gusta que el cuadro se titule *La plaza de la Concordia*³¹.

²⁸ Salvador Carretero Rebés y José María Lafuente Llano, «Julio Maruri: de niños y payasos, de Altamira, de escalas trascendidas», en *Julio Maruri*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 53-98, p. 94.

²⁹ Julio Maruri / Sabine Mamou, *Paseando con Sabine Mamou / Promenades avec Julio Maruri*, Madrid: Colección Nubes, 2002. Creo que en este libro están muchas de las claves de esta voz tan personal de los poemas de 1963, que se continúa, en parte, en otra colección llena de interés, *Tendiendo al anil las manos*, poemas de 1976 a 1992, recogidos en *Algo que canta sin mí* y en el pliego editado en *Son de Sirena* en 2005 (ver nota 3).

³⁰ Cit. en Salvador Carretero, cit., 2003, p.78.

³¹ *Paseando con Sabine Mamou*, cit, p. 61.

La simplicidad de los recursos esconde una técnica de lo pequeño que recuerda la del pintor, pero también la de un músico como Anton Webern, concentrado en miniaturas musicales que comprenden un universo sonoro –micromundos que encierran el mundo– y que respiran entre los silencios del blanco en el poema. Pero el despojamiento y la desnudez esencial de los recursos no conducen en Maruri al hermetismo, sino a la eficacia comunicativa; para ella se presentan en un lenguaje sencillo y novedoso, con toques de la mordacidad y antisolemnidad, casi iconoclasta, a la manera de Erik Satie. Artes interrelacionadas para la consecución de una estética resumida en el precepto «Con el mínimo hacer lo máximo», expresión sintética de una poética y una pictórica personal. Formas breves en una, formatos menores en otra.

Esta nueva técnica pictórica puesta al servicio de la solidaridad, aporta a la poesía española un tono infrecuente en lo social: el humor, la chispa, el sarcasmo todo tan lejano del panfleto y tan cercano a la sabiduría humanista de Cervantes y a la forma concentrada y moral de, por ejemplo, el Rabí Sem Tob o del refranero (cuya lectura regocijada me confesaba el propio autor). El humor irónico, vivo y mordaz, las escenillas pintorescas, el coloquialismo expresivo me recuerdan grandemente la extraña poesía del poeta rabino del siglo XIV, con el trasfondo social de la frase popular y el compromiso ideológico bien definido³³. Unos ejemplos sacan esto a la luz: En «Última cama» la conciencia de la muerte igualadora –tema tan medieval– se expresa en condensación de proverbio moral:

Al pobre de pino.
Al rico de caoba.
Pero la misma alcoba

O las tres escenas sucesivas de «Sepharad» que remiten a una realidad histórica de la diáspora de los judíos españoles, primero acosados por el miedo:

En Toledo
todas las sombras me dan miedo

Después obligados a la huida

A medianoche saldré
y en Laredo me embarcaré

mientras el mundo al que pertenecían, compendiado en el último verso de resonancias populares, enormemente expresivo, se destruye

³² De «musical lirismo» habla Fernando Zamanillo Peral, «La fortuna de la sonrisa», en *Julio Maruri*. Santander: Museo de Bellas Artes, 2003, pp. 21-27, p. 21. La máxima es citada por el propio Maruri, en su conversación con Arconada, art. cit 2003, p. 7

³³ El uso de frases hechas en la poesía social llamó la atención desde pronto. Véase M. Alcántara, «La incorporación de la frase hecha en la poesía española», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 63 (1957), pp. 223-250. Una valoración del fenómeno desde la teoría de la intertextualidad puede leerse en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001, pp. 168 y ss.

Arde Castilla
 arde la maravilla.
 Quémase Toro
 y arden con ella el moro
 y el judío,
 ¡molínicos del río!

En «Países desarrollados» la crítica a una juventud acomodada, desconciada y sin compromiso, en que se concentra la crítica a todo un sistema económico y social, se resuelve en tres pinceladas esenciales, con una sorprendente economía de medios:

En la mesa servida
 los que han nacido ayer
 y creen que así es la vida.

Esta técnica de esencialidad pictórica traslada al poema la contención, la magia de lo breve, la aventura de experimentar con el lenguaje y con los medios mínimos que hemos descubierto al conocer la pintura de Maruri (y que estaba ya en los dibujos cargados de poesía con que ilustró, por ejemplo, el número de *Proel* de 1949). De Sem Tob a Mondrian, pasando por Webern o Satie solo pueda saltar un artista heterodoxo e inclasificable, el heterodoxo Julio Maruri, para crear una poesía impura e intensa, sencilla y emocionante, esencial y viva, en la que lo social se ha encarnado en lenguaje nuevo.

Pero la emoción y la viveza no sólo son cuestión de técnica, porque de técnica sola no se hace el verso: «No palabras hiladas | sino bien amarradas» es el compendio de la poética nueva, expresada en varios poemas metapoéticos, especialmente el titulado «Aquellos poetas se creyeron muy bien», que parece un ajuste de cuentas con la historia de una poesía desprovista de carga humana, cuyo resultado final es una nada bien medida, bien contada pero insustancial, como un tarareo:

Eternamente curvados
 sobre la cuartilla blanca
 irán del blanco a la tinta
 y del tintero a la nada

 con sílabas bien medidas:

 lará-la-ra-larí-lalira-lala...

Porque, es necesaria la experiencia de lo humano, de las cosas pequeñas que encierran una gran sabiduría, como en su admirada Teresa de Ávila³⁴

Lo que escribimos
 más lo hablamos

³⁴ Puede leerse en «El sandwich de atún de Teresa de Ávila», en *Paseando...*, pp. 27-37.

que lo vivimos

¿Fuera al revés?

La experiencia vital es la base de la creación y Maruri acumula mucha. Él no es sólo un esteta (lo acabamos de ver en «Países desarrollados»), sino un ser humano comprometido con lo humano, un «animal» humano «limpio» de conciencia, que ha acumulado experiencias decantadas en opciones solidarias con los desasistidos. Así podemos interpretar el título, referido al ser humano, tomado de fray Bernardino de Laredo (*Subida del Monte Sión*). Esa opción social se concreta en una concepción histórica de la humanidad como sucesión de generaciones, suma de energías que se formaliza en la idea de continuidad de lo humano. Este es el sentido con el que Maruri interpreta las escalas africanas que él mismo pinta en sus cuadros; y es el sentido que le permite concentrar en sus breves chispazos poéticos un sentido de solidaridad «histórica» con el pasado del pueblo español: los desposeídos (niños y niñas de la calle), olvidados y marginados y especialmente los judíos españoles del siglo xv localizan (o «glocalizan») la solidaridad con los judíos centroeuropeos del siglo xx; la denuncia del cerrado catolicismo carpetovetónico opresor y falsario (Isabel la Católica, el Cid, los obispos panzones) aporta un tono de reformismo protestante y de censura moral que permiten pensar en Maruri como un heterodoxo ecuménico; el recuerdo de la Guerra Civil es el rechazo de todas las guerras y la solidaridad con todos los perdedores: bombardeos, exilios, trenes cargados de derrota. Son poemas eléctricos como una descarga:

Tantas tierras sin gentes
como gentes sin tierra

que los trenes las traen
y las llevan.

No viene mal copiar aquí la respuesta que Julio Maruri me dio en una carta, hace ya casi 24 años, que pone tras la pista de este compromiso personal. Yo le había propuesto resumir su trayectoria poética «De la soledad a la solidaridad», y responde:

«De la soledad a la solidaridad» me parece acertado. Esta solidaridad es una opción muy arraigada, puesto que muy determinada. Comenzó el día 29 de agosto de 1937, el día siguiente de la entrada de los «nacionalistas» (sic) en Santander (alemanes «muy bien educados», «muy correctos», hampa italiana, soldados de Castilla) y a la vista de las interminables filas de «rebeldes» republicanos que eran conducidos a la cárcel, entre los cuales: amigos de familia, parientes, o simples conocidos: aquel librero, aquel empleado de correos, aquellos camareros de los cafés del Muelle... Desde aquel día yo he estado siempre del lado de los humillados y ofendidos³⁵.

Hay más notas en *Como animal muy limpio* que sería necesario sistematizar, especialmente los chispazos de ironía demoledora, de parodia y humor, lejos del realismo

³⁵ Carta de Julio Maruri, París, 22 de noviembre de 1986.

recalcitrante o de la vehemencia de un tipo de poesía de tema social o político; los procedimientos desrealizadores propios de la vanguardia (y que podríamos relacionar también –ya lo he señalado– con la abstracción pictórica o el dodecafonismo musical), la superposición de planos de la realidad, la capacidad de sugerencia encerrada en una sola palabra/pincelada, la concepción lúdica de la creación; lúdica, que no inconsciente, como podría resumirse en la lectura de ese compendio de la contención del dolor y la conciencia social y política que cerraba Entre Laredo y Holanda: «Granada, mientras lloro por España»:

Un ruiñor
rui, rui, ruiiiii...
 (Pronuncia bien esa i,
 porque tiene que alegrar
 la noche,
 la mucha noche
Y el rui, rui, ruiiiii)...

Todo ello hace de este *Como animal muy limpio* un libro originalísimo, muy personal, donde la tradición medieval y la vanguardia se dan la mano en tonos desconocidos para la poesía española, especialmente leído en su contexto creador de los sesenta y setenta (pues el libro abarca la creación entre 1963 y 1970).

«Con manos de cristal, nudos de hierro» es el lema que adopta la revista *Proel*. Se trata del endecasílabo final del soneto de Góngora que comienza «En el cristal de tu divina mano». Es evidente que hay una voluntad de descontextualización en la elección del lema, pues el soneto de don Luis construye una hermosa alegoría petrarquista del siervo enamorado, encadenado tras beber el veneno del amor, que pide a su carcelera remisión de su pena y que libere «con manos de cristal» esos «nudos de hierro». Este contexto petrarquista no funciona como lema ideológico de la revista santanderina. Las manos de cristal son las de la poesía, frágil en apariencia, pero capaz de poner ante los ojos sólidas verdades y avanzar con firmeza de hierro hacia la búsqueda de certezas vitales.

He querido ver aquí esas «manos de cristal» poético en dos de los poetas más personales del grupo, pero en momentos diversos y en evolución con el propósito también de superar la idílica visión de aquella «Atenas del Norte» y cierto estancamiento evocador en los años de *Proel* y la Quinta del 42: «A la Quinta, víctima de secuestro y abuso de poder», como escribe Maruri en el encabezamiento de un poema (no sé si llamarlo ajuste de cuentas) titulado (y no es casual pues apunta a la huida de un ambiente gris) «En Madrid» de *Tendiendo al añil las manos*³⁶.

Después de haber sonreído
 tanto, sonreído tanto

³⁶ La expresión se contextualiza ahora en las memorias de Maruri: «Como nacido en 1920, fui llamado a filas a finales de 1938, y en filas permanecí, como los compañeros de la Quinta, seis años. La Quinta del 41, víctima de secuestro y abuso de poder», *De un Santander perdido*, op. cit., p. 104.

a las nubes de plata
y al verano,
he aquí el tiempo de arriar banderas
y de poner en orden los armarios.

Estos poetas, reducidos a su consideración en el espacio norteño, crecen cuando amplían horizontes (Madrid, Bruselas, París...); y ellos buscan su contacto con los maestros (Diego, Aleixandre...), su presencia en tertulias madrileñas y su proyección en premios y colecciones de difusión nacional, como Adonais.

Aunque también es cierto que en esos años 40 y 50, Santander, gota a gota, va haciéndose presente en el panorama poético español. La revista *Ínsula* es un buen receptor de esa actividad (por sus páginas aparecen referencias a Maruri, Hierro, Diego, Arce, Rodríguez Alcalde revistas, actos, ediciones, reseñas...) Por eso podemos leer en ella una secuencia que la hace explícita: «En Santander, cuya actividad literaria no tiene probablemente rival en otra provincia española...»³⁷; en otro número: «La actividad literaria del Norte de España va siendo cada vez más intensa»³⁸; y como último ejemplo:

La actividad literaria de las provincias se muestra cada día más intensa a pesar del tópico del marasmo provinciano. Un ejemplo admirable es el de Santander, que cuenta ya con varias revistas y colecciones literarias...³⁹

Sin embargo, la *Antología consultada*, (publicada en 1952 en la imprenta Bedia de Santander)⁴⁰, que establece el inicio canónico de la poesía social, sólo recoge, en la lista de los 10 mejores poetas de la década anterior a José Hierro (eso sí, como primer seleccionado). Hidalgo ha muerto en el 47, Maruri ha ingresado en los Carmelitas en el 50 y parece enmudecer, volcado en la pintura y luego desaparecer; Salomón ha publicado tarde su obra y a contrapié de la imperante poesía social, que canoniza la *Antología* de Ribes... Su muerte en 1955, sentida y llorada también desde *Ínsula* o desde *ABC*, parece cerrar un ciclo⁴¹.

Pero más allá de *Proel*, más allá de Santander, más allá de los Pirineos, seguía latiendo una creación fresca, moderna, pujante que nació entre la Calle del Sol y la de San Simón, creció en los muelles de Puertochico y se enriqueció en voz nueva y distinta, intuitiva y fresca, cuando amplía fronteras: la de Julio Maruri. Salomón y Maruri dos voces de *Proel* que han dejado su canto y su pensamiento de poesía honda cargada de autenticidad, proyectada más allá de *Proel* y para el futuro. Parecen pensadas para ellos las siguientes palabras de Oscar Wilde:

³⁷ «Noticias literarias», *Ínsula* 30 (15 junio 1948), p. 7.

³⁸ «Noticias literarias», *Ínsula* 47, (noviembre 1949), p. 9

³⁹ «Las noticias y los ecos», *Ínsula* 81 (septiembre 1952), p. 15.

⁴⁰ La *Antología* se forma a partir de las respuestas a la pregunta «¿Quiénes son, en su opinión, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?» El libro, editado en Valencia, se imprime en la Imprenta Bedia de Santander, en 1952. Ver Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, *La imprenta Bedia (Santander, 1948-2004). Una aproximación a sus impresos*, Madrid: Ollero y Ramos, 2005, p. 31.

⁴¹ *Ínsula* publica su nota necrológica en la sección «La flecha en el tiempo», en el número 118 (octubre 1955), p. 2. Ver también «Carlos Salomón», *ABC*, 5 de octubre 1955, p. 31, necrológica sin firmar, pero casi seguramente de Gerardo Diego.

un gran poeta es siempre un vidente, viendo menos con los ojos corporales que con los del alma, pero también es un cantor verdadero, construyendo su poema con música, repitiendo indefinidamente cada verso para sí mismo hasta que capta el secreto de la melodía, profiriendo en la oscuridad palabras que están aladas de luz⁴².

La videncia del poeta / profeta es la que proyecta su luz, su perduración. O dicho a la santanderina, en corto y por derecho, como se lo dijo Carlos Salomón a Julio Maruri en un lejano tiempo, ya casi de leyenda: «Juliuco, la poesía queda»⁴³.

JAVIER SAN JOSÉ LERA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

⁴² Oscar Wilde, «El crítico como artista», *Obras inmortales*, Madrid: EDAF, 1963, pp. 1301-1386, p.

⁴³ Armando Arconada, art. cit. 2003, p. 10.